

بقلم : عباس محمود العقاد

اذا كان سبب من أسباب السمعة مانعا للكتابة على أحد ، فهذا الكاتب الصحفى أولى الناس بالسكوت عنه .

ولكنه احق الصحفيين بالكتابة عنه اذا كان تاريخ « الأدوار الكتابية » فى حياة الصحافة عندنا موجبا للكتابة عن صاحب الدور ..

***

فقد كان « أحمد فؤاد » صاحب صحيفة الصاعقة الأسبوعية أشهر الصحفيين من أبناء جيله فى تمثيل ذلك الدور الذى عرفناه فى صحافتنا بعد ظهور الصحف السيارة وانتشارها فى أواسط القرن التاسع عشر .. فاذا وجب أن نختصر أسماء الصحف التى يصح أن يطلق عليها عنوان « صحافة الهجاء الاجتماعى » فى اسم واحد فاسم « فؤاد الصاعقة » هو ذلك الاسم الذى لا يزاحمه شريك مثله فى هذه الصناعة .

كان الناس يعرفون اسم « فؤاد الصاعقة » ولا يعرفون اسم « احمد فؤاد » اذا انفرد بغير هذه القرينة .. وقد يكتفون باسم « الصاعقة » ولا يزيدون ، فيعرف قراء الصحافة من يريدون ..

وقد كان « فؤاد الصاعقة » ممثلا فى المجتمع المصرى لدور واحد على صورتين : صورة تظهر فى محيط الأدب الشعبى وهى صورة « الأدباتى » المتجول بين بلاد الريف والحضر ..

وصورة « مفصحة » فى هذا الأدباتى وهى صورة الأديب « الاريب » المحتال لعيشه فى لغة المقامات ، واسم « أبو زيد السروجى » فى مقامات الحريرى عنوان عليه ، واذا أردنا أن نترجم هذه الصناعة بالأسلوب الاقتصادى لتفسير الأدب والتاريخ فالصحفيون فى طائفة أحمد فؤاد هم « محصلو ضريبة الوجاهة والهيبة » فى المجتمع الجديد ..

ولنا أن نتخيل أن هذا المجتمع سلطان من السلاطين الأقدمين كان له خدامه على طريقته ، وكان لهؤلاء الخدام نصيب من التزاماته وجباياته المقررة على رعاياه ، فان هؤلاء « الأدباتية » يخدمونه بالرقابة على أصحاب الجاه والهيبة فيحيلهم بتحصيل الضريبة لحسابه أو لحسابهم من جميع هؤلاء ، هربا من تكلف المغارم والوفاء بحق الجزاء الصريح .. لأن المجتمع نفسه ، وأصحاب الجاه والهيبة فيه ، وأولئك الجباة المسلطون عليهم ، كلهم جميعا غير صرحاء .

على أن «الوظيفة» هذه لم تكن مخجلة لأصحابها ، ولا كان اصحابها يكتمونها ويدورون حولها ..

جلس أحدهم بين زمرة من الكتاب والفضلاء يتحدث عن صديقه السرى الذى يستدنيه منه ويسومه أن يجاريه بتعاطى المخدرات وشم « الكوكايين » وكان يومئذ بدعة « أولاد الذوات » المتبطلين من رواد السهرات .

قال الأدباتى السروجى الحديث !

« ولكن من ذقنه فت له ... »

كان — بسلامته — يريد منى أن اشم له الكوكايين لاعينه على السهر ، ولكننى كنت أسهر بغير كوكايين وأجمعه عندى الى ساعة الحاجة فى آخر الليل .. تلك الساعة التى توصد فيها أبواب الصيدليات ومخابىء العقاقير الممنوعة ، وتحلو فيها الشمة الواحدة بأضعاف سعرها فى جميع الأسواق السوداء ، وابدى لصاحبنا الغيرة على خدمته والتحرق على شمة أو شمتين معه قبل انقضاء السهرة ، فلا يقنعنى فى الجرام الواحد أقل من ثمن عشرة جرامات ، وأخرج من هنا وفى جيبى حصيلة الأسبوع من الكوكايين المدخر لتلك الساعة ، ثم أعود اليه ببقية « العشرة الجنيهات » قروشا معدودات .. ولم أصرف من الورقة نصف مليم » ! .

وتحدث صحفى آخر عن كلمة غمز بهـا بعض الوجهاء وفهمها ذلك الوجيه وفهم المقصود منها ، فأرسل اليه خمسة جنيهات ولمح هو من الوسيط ان الحكاية قابلة للمساومة والزيادة جنيهين أو ثلاثة جنيهات ..

ثم اعتدل الصحفى الأدباتى ، وهو يقـول فى زهو وخيلاء :

ولكن فشر !. محسوبكم «برى فكس» .. كلمتـه واحدة لا يقبل المساومة ... عشرون جنيهاً على داير المليم ، والا فالذى قراه الباشا غمزا يقراه الناس جميعا تصريحـا على المكشوف ... وعينك ما تشوف الا النور ... لقـد جاءتنى الجنيهات العشرون قبل مغيب الشمس فى ذلك المساء .

كان هـذا الصحفى يلقب بيننا « بالزبرا » أى حمار الوحش ، وكان بعضهم يتلطف فيسميه الفنان لانه من أسماء الحمر الوحشية . فلما سمعنا منه هذه القصة صاح الأستاذ أحمد صبرى المصـور المعروف متهكما متبرما وهو يلوح له بيـديه فى وجهه : لا والله .. من الآن فصاعدا .. حمـار وكفى .. ولا زبرا ، ولا فنان ، ولا يحزنون !

على هذا المثال كان «الصحفى الادباتى السروجى» يؤدى وظيفته فى بقايا المجتمع من القرن التاسـع عشر ، وكان محصوله من هذه الوظيفة ضريبـة المجتمع على الوجاهة والهيبة بحسب براعتـه فى التحصيل .

وكان فؤاد الصاعقة أبرع هؤلاء الجباة فى استغلال وجاهة الوجيه وهيبة المهيب شفويا وتحريريا بغير عناء ، وهو عالم بحدود العرف والقانون مع كـل طبقة من تلك الطبقات .

كان له جعل من المصروفات السرية يصيبه حينا ويفقده حينا ويتطلبه فى جميع الأحيـان ، وكان عبد الخالق ثروت «باشا» وحسين رشدى «باشا» ممن عودوه المنحة بعد المنحة من هذه المصروفات ..

وانقطعت عنه منحة ثروت باشا ، وهو لا يزال رئيسا للوزارة ، فتربص به الى ساعة اجتيازه ببار اللواء مشيا على قدميه كعادته فى أكثر الاوقات ، وتعمد أن يجلس ذلك اليوم بين رهط من كبار رجال وزارتى العدل والداخلية ، فما هو الا أن عبر الباشا بهم وهو يعرفهم جميعا حتى وثب فؤاد الصاعقة وراءه ووقف على قارعة الطريق يناديه :

ياسى عبد الخالق .. ياسى عبد الخالق !

فهرول أولئك العلية الى داخل البار وعاد اليهم مقهقها وهو يقول :

ليس بينى وبينه تكليف !...

وقال أحدهم وهو يلطمه على فمه :

ولا بينى وبينك تكليف يا ابن ...

ولمح رشدى باشا عند محطة الرمل بالاسكندرية بعد اعتزاله الوزارة ، فوضع ذراعه تحت أبطه ونظر اليه فى غاية الهدوء والتبسيط وهو يمازحه قائلا :

لا صاحب دولة الآن ولا صاحب عطوفة ... ولا حجاب على الباب ولا حراس فى الطريق ... كلانا سواء يا حسين !..

فدفعه الباشا عنه بتلك البساطة الطريفـة التى عرفت عنه ، وقال له كأنه يرد المزاح بمثله :

لكن أنا عندى فلوس يا ابن ...

وكانت صحيفة « الصاعقة » أسبوعية كما تقول رخصتها أو يقول عنوانها ..

ولكنها فى الواقع لم تكن أسبوعية ولا يومية ولا شهرية ولا سنوية ، اذ كان لا بد من تحديد الموعد بوقت معلوم :

وانما تصدر كلما وجدت «الضحية» التى تؤدى ضريبة الجاه والهيبة ، سواء من هذه الضريبة ثمن الثناء أو ثمن الهجاء أو ثمن النجـاة من التهـديد والوعيد .

ويحدث كثيرا ان تقع المعاملة مع هؤلاء الضحايا بالجملة كما حدث فى رثاء بعض الأعلام من المشاهير .. فان رثاء العلم المشهور لم يستغرق غير كلمات فى بضعة أسطر ، ثم عقب «فؤاد» بعد هذه الكلمات متسائلا : أيجوز فى شرعة القدر أن يموت مثل هذا ويعيش أمثال فلان وفلان وفلان .. الى آخر القائمة المطولة من أسماء المغضوب عليهم والمطالبين بسداد الاشتراك ، عن عددين فى السنة ، أو بضعة أعداد !

وقد يصدر العدد من أجل عنوان واحد يتكرر فى الصفحة بجميع البنوط :

لا تبيعوا اقطانكم الا بمائتى ريال !
لا تبيعوا اقطانكم الا بمائتى ...
لا تبيعوا اقطانكم ...
لا تبيعوا ...
لا .. لا .....

ويبلغ من يعنيه الأمر أن الاعلان سيعاد ويعاد مع مضاعفة الأجور فى كل مرة .. فيسرع من يعنيه الأمر الى السداد ..

أما من كان يعنيه الأمر فى قصة بيع القطن فهو رجل من أصحاب المزارع والمحاصيل كانت له مساهمة فى صناعة القلم على أسلوب المقامات وما جرى مجراها ، وكانت منافسة « الصاعقة » له سببا مضاعفا الى سبب الطمع فى ماله ، او فى ضريبة الجاه والسمعة فى يديه ، فحسب عليه تلك النصيحة الفاشلة التى ضيعت على الفلاحين محصول العام زلة يهدده بها كلما نقم منه واحتاج الى جدواه .

وقد يؤجر « فؤاد الصاعقة » على التحرش بالأدباء والكتاب ممن لا مال لهم ولا جاه ، فيعرف قراء الصاعقة ذلك كلما طلعت لهم الصحيفة بفصل من فصول الكاتب المغضوب عليه .. يتبعه تهديد للمشتركين المتخلفين بمواصلة النشر والاعادة من أمثال هذه الفصول !

وربما أخذ التوقيع الذى يوقع به الكاتب مقالاته فترجمه من عنده على هواه .. فتوقيع « ك.ك » هو توقيع « كامل كيلانى » بالحرفين الأولين من اسمه ولكنه عند فؤاد الصاعقة اما « كلب . كلب » .. واما كاهن كذاب .

ولم تبلغ الجرأة بأحد مبلغ هذا « الأدباتى السروجى » فى مخاطبة الأمراء والرؤساء .. فقد انقطعت عنه المعونة الشهرية من ديوان المعية الخديوية فكتب الى الامير ، مباشرة خطابا يقول فيه :

ان كان بعضهم يظفر بعطايا الامير لانه ينظم فهو حقيق بهذه العطايا لانه ينثر ... وان كان لعيب من العيوب ، فهو — أى فؤاد الصاعقة — يضم ازاره بحمد الله على تلك العيوب ، وعلى شر منها ، وزيادة عليها .

ثم يمضى فى تعداد عيوبه غير مقتصد فيها ، كأنها عيوب ضحية من ضحاياه ..

واسم « الصاعقة » مثل من أمثلة الشهادة على نفسه فى مقام المقابلة بينه وبين غيره ..

كان فؤاد الصاعقة يدين بالأستاذية للمويلحيين الكبير والصغير .

وكان المويلحيان أستاذين فى ذلك الجيل للكتاب من مدرسة « النقد الاجتماعى » على الأسلوب المهذب فى لفظه ومعناه ..

فأخذ تلميذهما اسم « المصباح » وحوله الى الصاعقة ..

واخذ أسلوب « النقد » وحوله الى أسلوب « الهجاء » .

وارتد على الأستاذين بالتهديد والوعيد ، وحاول أن يتقاضى منهما ضريبة الابتزاز والأتاوة .. فعلمه المويلحى درسا قال له فيما بعد انه قد فاته أن يتعلم منه مع الهجاء .. هجاء الألف والياء .

أرسله الى الآستانة برسالة يغنم فيها الهيل والهيلمان من سلطان آل عثمان ..

فلما وصل الى الميناء كان فى استقباله مدير الشحنة السرية بدلا من مدير التشريفات بالمابين ، وقضى فى السجن ما شاء المويلحى الكبير أن يقضيه هناك ، قبل أن يشفع له ويدفع الشبهة عنه ..

* * *

ولقد سمعت من هذا « الأدباتى السروجى » وصية تدل على طريقته فى تقاليد هذه الصناعة ..

كان يقول لى كلما لقينى بدار البلاغ أو الاهرام :

انا أعلم أنك لا تخافنى كما يخافنى فلان وفلان ... وكل ما أرجوه منك الا تجهر بذلك أمام هؤلاء ... ودعنا نأكل عيشنا معهم يرزقنا الله واياك ...

ومرة واحدة لقينى جالسا الى بعض زملائنا الصحفيين على قهوة بجوار البنك الأهلى فهتف بى كالمعاتب الناصح :

كله الا هذا يا أستاذ ... ان الكاتب الذى يلقبه سعد زغلول بالجبار لا يجلس على القهوات ... دعهم يحسبونك من مردة الاساطير يتلو أحدهم الطلسم كلما خطر له أن يراك .

مشكلة الفيض في الفلسفة الاسلامية

بقلم : الدكتور محمود قاسم

لقد كانت مسالة الصلة بين الله والعالم احدى المشكلات الفلسفية الكبرى التى شغلت المفكرين فى القديم والحديث . ففكرة خلق العالم أو قدمه ترتبط بفكرة وجود الله ضرورة . ذلك أن هؤلاء الذين ينكرون خلق العالم مجبرون على التعرض الى وجود الله ان اثباتا وان نفيا ، أى أنهم ينقسمون بحسب الواقع الى فريقين ، يعترف أحدهما بوجود الله ، بينما ينكر الفريق الآخر هذا الوجود . لكنهما يتفقان فى الوقت نفسه على أن المادة الأولى التى نشأت منها جميع الأشياء فى الكون مادة قديمة . ونلاحظ أن الفريق الثانى من هذين الفريقين يؤكد قدم العالم وينكر وجود الله دون أن يقدم لنا براهينه على ما يقرره . هذا الى ان المنكرين قلة من بين كبار المفكرين

ومهما يكن من أمر فان أمثال سقراط وأرسطو وافلاطون وجميع الفلاسفة باستثناء أمثال الابيقوريين والسوفسطائيين وأصحاب المذهب المادى عبر العصور ، يعترفون بوجود الله ، وان اختلف آراؤهم فى مسالة خلق العالم أو قدمه . فهناك من يقول ان العالم قديم قدم الاله نفسه ، وان المادة الأولى التى نشأ منها الكون وجدت هكذا أبدا من تلقاء نفسها . وهناك من يرتضى فكرة الخلق من العدم مستندا فى ذلك الى فكرة السببية ، فيقرر أن الصلة بين الله والعالم هى الصلة بين السبب والنتيجة . فالله سابق للكون وهو خالقه وهو الذى يوجده بعد أن لم يكن شيئا .

وبين هذين الحلين المتناقضين يوجد حل ثالث ، مال اليه بعض فلاسفة المسلمين من أمثال أبى نصر الفارابى والرئيس ابن سينا، والحق انه ليس حلا اسلاميا بمعنى الكلمة ، بل هو حل ذو صبغة افلاطونية محدثة ، يعرف باسم نظرية الفيض أو الصدور. وقد ارتضى هؤلاء الفلاسفة تلك الوجهة الجديدة من النظر عندما أرادوا التوفيق بين فلسفة أرسطو التى اعتقدوا أنها الفلسفة الحقة وبين ما جاء به الدين الموحى به .

لقد كان أرسطو يرى أن المادة الأولى التى نشأ منها العالم ، بكل مايحتوى عليه من كائنات ، لم تحدث فى الزمن ، بل هى كذلك منذ الأبد ، أى أنه كان يرى أن العالم لم يبدأ فى وقت محدد ، بل هو قديم كالاله تماما ، وهو يتحرك أبدا . والاله هو المحرك له بطريقة غير مباشرة . ومعنى ذلك فى ظنه أن العالم القديم المنفصل عن الله يتوق الى أن يكون فى مثل كمال الاله ، فيتحرك حركة لا بدء لها ولا نهاية ، وهى الحركة الدائرية التى تعد أكمل الحركات ، اذ لا يمكن تعيين نقطة البدء ولا نقطة الانتهاء فيها ، كما هى الحال فى أى شكل دائرى . فحركة العالم الدائرية ، تلك الحركة الكاملة عند أرسطو ، مبعثها الشوق الى التشبه بالله فى كماله ، وهو عند أرسطو المحرك الأول الذى لا يتحرك ولا يطرأ عليه أى تغيير .

ففى الجملة ينكر ارسطو فكرة الخلق ، كما نفهمها نحن تبعا لما جاءت بهاالشرائع الموحى بها. ويذهب أرسطو فى توضيح نظريته هذه الى حد القول بأن الله أو المحرك الأول الذى لا يتحرك يجهل أمر هذا العالم ، ولا يتدخل فى شئونه ، اى انه يصف الهه من جانب بأنه الكمال المحض ، ثم ينسب اليه من جهة اخرى الجهل ، ويجرده من العناية ، وذلك بحجة أن العالم فى تغير دائم ، ولو كان الله عالما به لكان علمه متغيرا ، والتغير دليل على النقص فى حين أن الثبات دليل الكمال. أو نقول بعبارة اخرى انه غاب عن ارسطو أنه لما أراد تنزيه الله عن النقص من هذه الناحية اضطر دون أن يفطن الى ما يقع فيه من تناقض ، أن ينسب اليه نقصا من ناحية أخرى عندما وصفه بالجهل والعجز عن التدخل فى تفاصيل الكون .

وأيا كان الامر فان ارسطو يعتقد ان حركة العالم قديمة وان الله سبب فيها بطريقة غير مباشرة ، وهذا نوع آخر من التناقض اذ كيف يمكن أن يكون القديم سببا مباشرا ، أو غير مباشر ، فى قديم مثله ، وقد خفى هذا التناقض على أرسطو ، كما خفى على كثير من أتباعه والحريصين على الأخذ بنظرياته . وكان يكفى فى التخلص من هذا التناقض الصريح أن يعترف هو أو أتباعه بان الله سبب حقيقى ومباشر فى وجود العالم ، أى انه يخلقه من العدم وفى غير زمن .

تلك هى الصعوبة الكبرى التى انطوت عليها فلسفة أرسطو فى مسالة الصلة بين الله والعالم . وقد فطن اليها علماء الكلام من المسلمين ، ووجدوا أنها تتنافى مع ما جاء به الدين ، فحاولوا الغلبة عليها ، فقال الأشاعرة ان الله خلق كل شىء وهو عالم به، لكنهم اضطروا بسبب فكرتهم الخاصة عن العلاقة السببية أن ينكروا وجود الأسباب الطبيعية ، وأن يهدموا فكرة القوانين الكونية ، وقال المعتزلة ، بصفة خاصة ، ان الله خالق الكون ، وانه يخلقه من العدم ، لكنهم عجزوا فى الحقيقة ، عن التحرر تماما من فكرة الاغريق أو من فكرة أرسطو على وجه خاص ، فظنوا أن العدم الذى يخلق منه العالم ذات حقيقية ، وانه يحتوى على مايسمونه جواهر الاشياء وأعراضها ، قبل أن توجد بالفعل ، وواضح أن مثل هذا الرأى الذى يعضده المعتزلة لا يفترق كثيرا عن رأى فلاسفة الاغريق ، ذلك لأن العدم الذى يعد ذاتا سابقة للكون ليس فى التحليل الأخير سوى نسخة من المادة القديمة عند فيلسوف مثل أرسطو أو أفلاطون . فكأن المعتزلة انساقوا ، رغما من حرصهم على ما جاء به الوحى ، الى التسليم بقدم المادة الأولى التى تخلق منها الأشياء . فالعدم عندهم ليس اذن فكرة مجردة من كل مضمون أو نفيا محضا ، بل هى تعبر عن الشىء المعدوم الذى يمكن أن يوجد بالفعل ، وقد اعترفوا صراحة بأن

الشيء المعدوم ، الممكن الوجود ، ذات حقيقية ينقلها الله بالخلق من العدم الى الوجود . وهذا الرأي قريب كل القرب من رأي اغريقي قديم نجده لدى أفلاطون الذي كان يقول بأن المادة الاولى تنتقل بفعل الخالق ، أو مهندس الكون ، من حالة عدم التحديد الى حالة النظام والاتساق .

فنقطة الضعف البالغة في رأي هذا الفريق من المتكلمين هي أنهم ظنوا أن كل فكرة أو لفظ لابد أن يكون مقابلا لشيء يوجد بحسب الواقع ، أي أنهم حسبوا أن كلمة العدم تدل على وجود جواهر واعراض او احوال في حالة الاختلاط او الكون ، ثم ينصب عليها علمالله وقدرته الخالقة فتخرج الى حيز الوجودوحالة النظام والاتساق ، بل لقد ذهب بعض المعتزلة الى التأكيد صراحة بأن العدم ذات قديمة ، وعلى هذا النحو يتبين لنا بوضوح كيف وقع هؤلاء من جديد فيما وقع فيه ارسطو من قبل ، وانهم جعلوا القديم سببا مباشرا في وجود قديم آخر ، وانهم فشلوا في التوفيق بين فكرة الدين الاسلامي عن الخلق وبين الفلسفة الاغريقية وأنهم مالوا ، في نهاية الأمر ، الى هذه الفلسفة ، أكثر من حرصهم على تعضيد الفكرة الدينية .

وقد رغب فلاسفة المسلمين باستثناء الكندي الذي بقي في الاتجاه العام للروح الاسلامية عندما قالبأن الله يخلق العالم من غير مادة سابقة وفي غير زمن ـ نقول ان معظم هؤلاء الفلاسفة رغبوا في التغلب على تلك الصعوبة التي عجز المتكلمون عن حلها ، والتي تثير كثيرا من الشكوك فارتضوا رأيا جديدا لم يكن أقل اثارة للريب والشك ، وهو نظرية الصدور او الفيض التي يعد الفارابي من أوائل المنادين بها من بين مفكري الاسلام ، ثم تبعه ابن سينا ، وابن طفيل فيما بعد ، في حين أن الغزالي جاء يهاجم رأي الفارابي وابن سينا ، وينقض نظرية الفيض . أما ابن رشد فقد أكد النظرة الاسلامية التي سبق أن ارتضاها الكندي .

● نظرية الفيض عند الفارابي :

لقد ابتكر فلاسفة الاسلام وعلى رأسهم الفارابي ، نظرية الفيض لكي يجدوا حلا لتلك المشكلة الشائكة التي تتلخص في هذا الأمر وهو : كيف يمكن أن تأتي الكثرة التي نشاهدها في الكون من الوحدة ، أي من موجود واحد لا يتضمن أي نوع من الكثرة ؟ وتلك في الحق هي المشكلة الكبرى الخاصة بصدور الكائنات المتعددة عن قدرة الله الواحد الخالق . ولم يكن حل هذه المشكلة يسيرا في نظر هؤلاء الفلاسفة ، لأنهم آمنوا بصدق ذلك المبدأ الفلسفي القديم القائل بأن الواحد لا يصدر عنه الا واحد بطريقة مباشرة على الأقل . وعلى هذا النحو تتحدد مشكلة الخلق : فهل الخلق مباشر ام يتم بطريقة غير مباشرة ؟ وقد اختار ابو نصر الفارابي فكرة الخلق غير المباشر ، وذلك لانه ظن أن الكثرة لا يمكن أن تصدر حقا ، عن الوحدة بطريقة مباشرة ، وهذا هو السبب في أنه تخيل موجودا أطلق عليه المعلول الاول ، وفي رأيه ان هذا المعلول أو المبدع الأول ينطوي على نوع من الكثرة اذ أن ماهيته أو حقيقته الذاتية تختلف عن وجوده . وبهذا يكون الفارابي قد سبق ابن سينا الى التفرقة بين الماهية والوجود ، وهي في نظرنا نحن مأخوذة عن التفرقة المشهورة عند المتكلمين بين الواجب لذاته (الله) الذي تتحد فيه الماهية والوجود ، وبين الممكن في ذاته أو واجب الوجود بغيره (كل الموجودات فيما عدا الله) وفيه تختلف الماهية عن الوجود ، فالفارابي يقول : وفي المبدع الاول اثنينية وربما يعتبر فيه تثليث . فمن أين جاءت هذه الاثنينية أو هذا التثليث ؟ ذلك هو ما يفسره الفارابي عن طريق بعض المعاني النفسية الشعورية وبعض المعاني الميتافيزيقية الخاصة بكل من الممكن والواجب اذ يقول : والعقل الأول (الله) عقل نفسه فصدر عنه عقل له امكان وجوده من ذاته ، ووجوب وجوده من غيره وكذلك العقل الثاني عقل الأول وعقل ذاته ، وبعقله الأول وجب عنه اشراق ، وبعقله نفسه صدرعنه صورة لها تعلق بالمادة وهي نفس الفلك .

أما مايسميه الاشراق فهو مايسميه ايضا عقل الفلك التالي للفلك الاقصى الذيشرف عليه المعلول أو المبدع الاول . اما المادة التي يتحدث عنها هنا فهي ما يقابل الجرم السماوي الاول الذي يحدث بطريق الفيض ، ولكل فلك الى جانب العقل الذي يشرف عليه ، نفس تسري فيه . وهكذا نراه يعتقد أن لكل جرم سماوي عقلا مفارقا اي بريئا من المادة « يشبه الآلهة الوثنية عند فلاسفة الاغريق » ونفسا تعد صورة للفلك ،كمان النفس الانسانية تعد صورة للانسان حسبما يقولارسطو . ومن ثم نرى انالمقصود من التثليث الذي أشار اليه الفارابي من قبل هو أن كل عقل من العقول السماوية تصدر عنه ثلاثة أشياء : عقل وفلك ونفس ، بحيث يشرف كل عقل على الفلك التالي لأن هذا النوع من الفيض يتكرر كلما هبطنا في سلم الافلاك السماوية ، ثم يتوقف هذا الفيض عند العقل العاشر وهو الذي يسميه الفارابي العقل الفعال أو واهب الصور ، أو جبريل أحيانا ، وهو الذي يشرف ، في ظنه على فلك القمر . وفي ذلك يقول الفارابي : « حتى انتهى ذلك الى العقل الفعال الذي يقال له معطي الصور » . وهذا العقل الأخير يدرك العقل الأول دائما ، كما يدرك العقول التي تتوسط بينهما . فاذا هو أدرك العقل الاول فاضت عنه النفوس الانسانية ، واذا أدرك العقول المتوسطة فاضت عنه بالضرورة صور الاشياء ، وتعاونه في ذلك نفوس الأفلاك الأخرى ، واذا أدرك ماهيته هو فاضت عنه العناصر الاولية التي تنشأ منها الكائنات الارضية .

ويمكن تلخيص نظرية الفارابي في الفيض على النحو الآتي : يفيض أولا عن الله عقل يسمى المبدع الاول ، وهذا المبدع ممكن في ذاته وواجب بغيره أي أن ماهيته تختلف عن وجوده المستحدث من الله ، فاذا أدرك العقل الأول ، الذي فاض عنه ، أدى ذلك الى وجود عقل مفارق جديد ، واذا أدرك نفسه على أنه واجب الوجود بغيره فاضت عنه نفس الفلك الاول ، واذا أدرك ذاته على أنها ممكنة الوجود فاض الفلك نفسه ، ثم يتكرر هذا الفيض تدريجيا حتى يفيض العقل الأخير الذي يشرف على فلك القمر . ومن هذا يتبين لنا خطأ بعض مؤرخي الفلسفة من الأوروبيين الذين ينسبون هذه النظرية الى ابن سينا لا الى الفارابي .

● نظرية الفيض عند ابن سينا :

غير أن ابن سينا هو الذي حدد نظرية الفيض على أكمل وجه . فقد اتخذ التفرقة بين واجب الوجود لذاته وبين واجب الوجود لغيره نقطة بدء للتفرقة بين الماهية والوجود . ففي كل عقل من العقول السماوية التي تفيض عن الوجود الاول ، اي الله سبحانه نرى أن الوجود يطرأ على الماهية ليحددها ، ويخلع عليها طابع الوجود الذي لم يكن لها من قبل . مثال ذلك أن وجوب المعلول أو المبدع الاول مكتسب من الوجود الأول ، أما امكانه فهو خاصية لماهيته ، أي أن كل عقل سماوي يحتوي ، حسب نظرية الفيض على عنصرين : وجوب وامكان ، وهذان العنصران يقابلان الوجود والماهية ، وهذا يفسر لنا فكرة الامكان التي ينسبها الفلاسفة المسلمون من اتباع الأفلاطونية المحدثة الى كل الموجودات التي تأتي مرتبتها بعد الله ، فالوجود عندهم مقابل للصورة والماهية مقابلة للمادة .

وسنأخذ عن « كارا دي فو » عرضه لنظرية الفيض عند ابن سينا ، فهو ينقل عنه أن الموجود الأول لا يحتوي على أي نوع من الكثرة اما المعلول الاول ففيه ثنائية وتثليث . اما الثنائية فهي أنه واجب بسبب غيره ، وممكن في ذاته . أما التثليث فهو أنه له ثلاثة أنواع من الادراك : فهو اما أن يدرك الموجود الاول ، واما أن يدرك ذاته على أنها ممكنة بحسب ماهيتها ، واما أن يدرك ذاته على أنها واجبة بسبب الله . فاذا أدرك الوجود الأول فاض عنه عقل ثان ، واذا أدرك نفسه على أنه واجب الوجود بغيره فاضت عنه نفس الفلك الاقصى اي السماء التاسعة ، واذا أدرك ماهيته على أنها ممكنة فاض عنه جرم الفلك الأقصى . ومن العقل الثاني تفيض ثلاثة أمور : عقل ثالث ونفس فلك الكواكب وجرمه ثم يفيض منالثالث عقلرابع ونفسفلكزحل وجرمه ، ومنالرابع يفيض عقل خامس ونفس ذلك المشتري وجسمه ، وهكذا حتى ينتهي الفيض عند العقل العاشر المسمى بالعقل الفعال ... ومن هذا العقل الأخير الذي تساعده طبائع الأفلاك ، تفيض المادة التي تقبل الكون والفساد .

ويقـــول الغزالى فى عرض هـذه النظرية ان ابن ســـينا ومن تبعه يعتقدون أن حركة الأفلاك والكواكب تؤدى الى امتزاج المواد بصـــور مختلفة ، فتوجد المعادن والنبات والحيـــوان · ثم ينص الامام الغزالى على أن العقول بعد المبـــدأ الأول عشرة ، والأفلاك تسعة ، ومجموع هذه المبادىء الشريفة بعد الأول تسعة عشر .

وقد تساءل ((كارا دى فو)) فقال كيف تؤدى مختلف صـــور الادراك او المعرفة لدى المبدع الاول ، ولدى العقول التى تفيض منه ، الى وجود الاجرام السماوية والى وجـــود نفوسها أو أرواحها ؟ وهنا نجد ((كارا دى فو)) يقول ((أما فى هذه النقطة فانى اعترف أنه من العسير أن نعثر على تفسير عقلى ولنا أن نعتقد أن هذه الحيرة فى فهم مذهب ابن سينا لا ترجع الى عدم تخصصنا أو الى نقص فى ادراكنا ، ذلك أن فيلسوفا عربيا كبيرا وهو الغزالى ، لما أراد نقد هذه النظرية ، لم يجد ضرورة الى الاعتماد على اية حجة أو اى برهان ، بل صرح بكل يسر أنها نظرية غير معقولة)) .

ونحن لاندعى من جانبنا اننا أكثر تخصصا من « كارا دى فو » فى دراسته لفلسفة ابن ســـــينا ، ومع ذلك فان لنا أن نلاحظ امرين :

فمن جانب يقول انه من العسير أن نعثر على تفسير عقلى ، ومن جانب آخر يوحى بأن الغزالى لم يجد مثل هذا التفسير .

اما فيما يتعلق به فنحن لا نلومه على أكثر مما يعترف به · وأما فيما يتصل بالامام الغزالى فانا نميل الى أن « كارا دى فو » لم يطلع على آراء الغزالى اطلاعا جيدا فى هذه النقطة بالذات . ذلك ان الغزالى عرض نظرية الفيض التى نقدها عرضا امينا فى كتابه تهافت الفلاسفة ، وبين لماذا تصدر عن العقل ثلاثة أشياء هى عقل وفلك ونفس لهذاالفلك عندما يدرك المبدأ الاول وعندما يدرك نفسه . فانه يقول فى تهافت الفلاسفة بأن المبدع الأول اذا عقل المبدأ الأول فاض عنه العقل الثانى ، واذا عقل نفسه صدر عنه نفس الفلك واذا عقل انه ممكن الوجود فى ذاته فاض عنه جسم الفلك .

ويلاحظ الغزالى أن مراتب هـذه الاشياء الثلاثة تتناسب مع مرتبة الادراك فى كل حالة ، فادراك العقل للمبدأ الأول أشرف من ادراكه لنفسه ، وادراكه لنفسه على انه واجب الوجود بغيره أشرف من ادراكه لنفسه على ان ماهيته ممكنه وعلى ذلك فالاشرف يتبع الاشرف ، بمعنى أن العقل اشرف من النفس والنفس اشرف من الجسم .

واذا أردنا توضيح رأى الغزالى فى فهم ما ذهب اليه ابن سينا أمكننا القـــول بان كل عقل من العقول السماوية يؤدى الى وجود ذات روحية بسبب ادراكه الذى يعد أقرب شبها بالصورة بالمعنى الارسطوطاليسى ، والى ذات مادية بسبب ادراكه الذى يعد اقرب شبها بالمادة . ففى العقول التى تفيض نجد عنصرين هما الوجود الذى يشبه الصورة ، والماهية التى تشبه المادة . ومن ثم متى أدرك العقل المبدأ الأول وهو عقل محض ، كما كان يقول أرسطو ولا يحتوى على شىء بالقوة ، فاض عنه عقل آخر ، ومتى ادرك وجوده الذى يشبه الصورة بالنسبة الى ماهيته الممكنة فاضت عنه نفس فلك آخر ، ومتى أدرك ماهيته الممكنة التى تشبه المادة فاض عنه جسم هذا الفلك .

فابن ســينا يقابل اذن بين أمور ثلاثـــة : المادة والصورة ، والماهية والوجود ، والامكان والوجوب .

ومما يدل على صدق تفسيرنا لوجهة نظر ابن سينا أن ابن رشد لما اراد رفض نظرية الفيض هدمها من أساسها عندما بين أن التفرقة بين الماهية والوجود ليست مقابلة بحال ما للتفرقة بين المادة والصورة عند أرسطو . فاذا نحن لم نفرق فى المعلول أو المبدع الاول بين الماهية والوجود لم يكن هنا ما يبرر الفيض على رأى ابن سينا أو غيره .

● نقد الامام الغزالى لنظرية الفيض :

أما الغزالى فيرى أن القائلين بنظرية الفيض ينكرون حقيقة يسلم بها المسلمون جميعا ، وهى أن الله هو الذى يخلق الكون ومافيه خلقا مبـــاشرا ، دون واسطة ، أو دون أن يحتاج الى خالقيـــن يخلقـــون معه · فالله خالق كل شىء · من يقـــول بالفيض التدريجى للعقول ونفوس الأفلاك وأجرامها فانه يعترف صراحة بوجود خالقين آخرين يتوسطون بين الخـــالق الأول ومخلوقاته الكثيرة ، وهذا يكاد يعادل القول بان الله لا يخلق العالم ما دام أتباع الأفلاطونية الحديثة من المسلمين يعترفون من جانب بوحدانيه الله وكثرة الأشياء ، ثم يسلمون من جانب اخر بأن الواحد لا يصدر عنه الا واحد .

أما ما احتجوا به من أن المبدع الأول يحتوى على كثرة من جهة انه ممكن الوجود فلا وزن له فى نظر الغزالى ، وذلك أنهم اذا فرقوا بين امكان وجوده وبين وجوده بالفعل حتى يقرروا هـذه الكثرة ، فمن الممكن أيضا ان يقال ذلك بالنسبة الى الله سبحانه اذ يمكننا أن نفرق فيه بين أمرين وهو أنه موجود بالفعل وانه واجب الوجـــود · حقا ان اصحاب نظرية الفيض يقولون ان وجوب الوجود هو نفس الوجود . لكن اليس من الممكن أن نسألهم لماذا لا يكون وجود المبدع الأول وامكان وجوده شىء واحد ؟ وكأن الغزالى يريد هنا ان ينكر على الفارابى وابن سينا تفرقتهما بين الماهية والوجود التى أخذاها عن المتكلمين .

ثم كيف يمكن القول من جانب آخر أن المبدأ الاول (الله) يعقل نفسه فقط ، بينما توجد ثلاثة أنواع من الادراك أو المعرفة بالنسبة الى العقول التى فاضت عنه ؟ ان فكرة حصر معرفة الله فى ذاته فكرة ارسطوطاليسية ، وقد اضطر فلاسفة الاسلام الى رفضها لشناعتها . ومع ذلك فان فكرتهم عن علم الله ليست بتلك التى تسلم من النقد . فهم يقولون ان الله يعقل ذاته ، ويعقل أنها مبدأ يفيض منه جميع الموجودات على اختلاف انواعها ، وانه يعقلها أو يعلمها بعلم كلى لا جزئى· وتلك حيلة لجاوا اليها حتى لا يكون علم العقول التى فاضت عنه أوسع دائرة من علمه هو ، اذ أن كل عقل من هذه العقول يدرك المبدأ الذى فاض عنه ويدرك ماهيته على أنها ممكنة ويدرك وجوده على انه واجب . وفى هذه الحالة يكون المعلول أشرف من العلة «على حد تعبير الغزالى» ومن قنع أن يكون قوله فى الله سبحانه راجعا الى هذه المرتبة فقد جعله أصغر من كل موجود يعقل نفسه ويعقل غيره ، فان من يعقل غيره ويعقل نفسه أشرف منزلة منه ، اذ كان هو لا يعقل الا نفسه .

ثم يسخر الامام الغـــزالى من تحايل الفارابى وابن سينا فى الجمع بين راى ارســطو القائل بان الله لايدرك الا ذاته ، وبين مايقرره الدين من ان الله يحيط بكل شىء علما ، فيقول انهم حاولوا التعمق فى تعظيم الله الى درجة ((أن أبطلوا كل ما يفهم من العظمة وقربوا حاله تعـــالى من حال الميت مما يجرى فى العالم ، الا انه فارق الميت فى شعوره بنفسه فقط ، وهكذا يفعل الله بالزائفين عن سبيله والناكبين بطريق الهدى الظانين بالله ظن السوء ، المعتقدين ان الامور الربوبية تســتولى على كنهها القوى البشرية ، المغرورين بعقولهم زاعمين فيها مندوحة عن تقليد الرسل واتباعهم)) .

ان أصحاب نظرية الفيض يجتهدون فى ضلال ، وهم أشـــبه برجل يشق الشعر ، كما يقول الامام الغزالى ، وكان أجدر بهم أن يعترفوا ((أن المبدأ الاول عالم قادر مريد يفعل مايشاء ويحكم بما يريد ويخلق المكنات والمتجانسات كما يريد وعلى ما يريد » وهذا أمر ليس من المستحيل قبوله عقلا ، وقد جاء به الأنبياء المؤيدون بالمعجزات)) ..

أما البحث عن كيفية صدور العقل من الله تعـــالى بالارادة ففضول وطمع فى غير مطمع ... فلنتقبل مبادىء هذه الأمور من الأنبياء صلوات الله عليهم ، وليصدقوا فيها ، اذ العقـــل لا يحيلها ، ولنترك البحث عن الكيفية والكمية والماهية ، فليس ذلك مما تتسع له القوى البشرية وكذلك قال صاحب الشرع ((تفكروا فى خلق الله ولا تفكروا فى ذات الله)) .

ترنيمة مهد

للشاعر : أنس داود

« ضراعة أم فى هداة الليل عند مهد طفلتها الى زوجها الغائب ان يعود من اجلها ومن اجل البريئة الغافية »



وعدت من الأسى أبكى وأحكى قصتى الحيرى
أنا وحدى هنا والليل والأشواق والذكرى
فما خفقت على دربى خطى كم أنبتت زهرا
ولا نقرت أنامله زجاجا يعبد النقرا

* * *

وأوهى الصمت احساسى فرحت أبعثر السرا
أنا أهواك فاغفر لى وعد للطفلة الصغرى
ولا تتركـ بهذا الليل رهن جوانح حرى
غريبين .. يلفهما الدجى فى ليلة أخرى

* * *

هنا فوق المهاد فراشة حيرانة العمر
تظل بروحها .. هيمى تجوب البيت فى ذعر
وتسألنى « متى يأتى أبى؟ » ، فأحار فى أمرى
وأمعن فى اختراع الوهم أذكر موعدا يغرى
الى أن ينسج النوم الرفيق غلالة السحر
فتغفو فى رؤى حيرى وتسرى فى سنى الطهر
تداعبها المنى فترف بسمتها على الثغر
وفى أنفاسها الوسنى أحس تأرج الزهر

* * *



ويوغل بى ضباب الوهم حين يهدنى الأرق
فتهمى أدمعى ، وأكاد ـ مما خلت ـ أختنق
« أراه العمر قد ولى ، ولن يضحى به أفق
فتنمو طفلتى فى التيه لا ظل ولا ورق
ولا راع يصون الزهر اما عربد الألق
وموج فى صباها السحر وانتفضت بها طرق
وناداها هدير الليل ، والأعماق ، والقلق
الى دنيا .. ضمير الناس فى أدغالها مزق
وأهتف : يا بنتى .. بالروح مما غيب الأفق
فكم من زهرة بيضاء قد أودى بها غرق
وناح على طهارتها الندى والنور والعبق
ورغم أمومة أرعى قداستها وأعتنق





أنا أنثى .. أكاد اذا عبــرت الدرب أحترق
أرى عينين ناشبتين فى صـــدرى فأنطلــق
وملء مآزرى نار ، ونهــد راعش نــزق
وأخشى أن تميــد الارض بى يوما فانزلــق

***

وأنت ، اذا غدوت خميــلة بالطيب معطاره
وفتح حسنك النديــان فى البستان أزهاره
ورف ربيعك الفينــان أودع فيك أسراره
فتاهت موجة بجمـــالك الفتـــان ثرثاره
ورحت توزعين السحر لا تدرين تيــاره
فحامت حــولك الذؤبان توقظ فيك اعصاره
فيا عارى وهــذا الغاب النعسان يا عاره
اذا لم نحم طفــل الحب أن يتبــع جزاره

* * *

حلمت بمهدك الوسنان منــذ وعيت دنيانا
وطاف خيالك الرفاف بالأحـــلام جــذلانا
فكم من دمية أضــفى عليهـــا القلب تحنانا
وصاغ لهـــا رداء من نضــير الزهر فتانا
وكم رسمت لك الأشواق أطيــافا وألـــوانا
وفى وهمى.. فرشت لك الطريق الغض ريحانا
وذبت على عبير المهـــد أنغـــاما وألحـــانا
فهــل تغلو اذا بذلت لك الأرواح قــربانا
ســأبتهل المساء اليه كى يغدو لنـــا ظلا

* * *

يفيض عليك بالنعمى وينثر حولى الفـــلا
ويرعانا .. اذا ناحت رياح شـــتائنا الثكلى
ويغمرنا .. اذا جن المساء .. بروحه الجذلى
سأهتف ان أتى كالفجر وضاء الخطى .. أهلا
وأنثر قلبى الخفـــاق بين يديه ان هـــلا
وأحنى الرأس كى يرضى ولو قد ســامنى ذلا
فبسمة ثغرك الميـــون من أفراحنـــا أغـــلى





تيارات الثقافة فى العصر الأموى

بقلم: الدكتور أحمد الحوفى

نظرة عجلى الى المجتمع ترتد بهذه الحقيقة : فى الناس محدود وفى الناس مجدود ، وفى الناس من يجهدون فى الاعداد والغرس والجود بالدماء والأرواح لكن لايذكرهم ذاكر ، ولا يحفل بهم تاريخ ، وانما ينال الذكر وحفاوة التاريخ آخرون جنوا ثمـرات أولئك المجهولين ٠

فهل فى الزمن كذلك أعصار محدودة وأعصار مجدودة ؟

هل فى التاريخ أحقاب تؤسس وتنسى ، وأحقاب تستكمل البناء فتذكر ؟

نعم ٠ فقد تبين لى من دراسة العصر الجاهلى أن الاسلامى ـ صدر الاسلام والدولة الأموية والمروانية ـ سطا على كثير من خصائصه ومزاياه فانتحلها لنفسه ، أو نحلها له الدارسون ، فصار العصر الجاهلى مظلوما والاسلامى ظالما ، وتبين لى من دراسة العصر الاسلامى أن العصر العباسى سلبه كثيرا من مظاهر سبقه وجهوده وثماره ، ونسبها لنفسه ،أو نسبها اليه دارسوه ، فصار العصر الاسلامى مظلوما والعباسى ظالما ٠

وهكذا ظلم الاسلامى ماقبله ، فظلمه مابعده ،وهذا نوع من القصاص ٠

وأريد فى هذا البحث أن أدفع بعض الحيف النازل بالعصر الاسلامى ، أما دفع الحيف كله ، وأما رفع الحيف عن العصر الجاهلى ، فانه يفتقر الى ألـوان من البحث وأشتات من الدرس ٠

لقد جرى الدارسون على أن يؤرخوا للعلوم بالعصر العباسى ، وأن يصلوا نشأتها به ، ولقد يتأنون فى دراسة العصر الاسلامى تأنيا يطول أو يقصر ، حينما يعرضون لدراسة الشعر والخطابة ، فـاذا عرضوا لدراسة الكتابة أسرعوا وسارعـوا ، واذا ما حاولوا الحديث عن الثقافة والتدوين والتأليف أوجزوا أشد الايجاز، وتعجلوا أيما تعجل، حتى صارت الصورة العامة للعصر الاسلامى أنه ليس عصر ثقافة وأن العرب فى هذا العصر كانوا لايحفلون الابشعرهم ولا يعتمدون الا على فصاحتهم ولسنهم. فلما استهل العصر العباسى انهلت سحب المعرفة ، وجرت فى انهار شتى ، عل منها العرب والمسلمون ونهلوا ٠

لكن هذا يناقض النظام الطبيعى لنشأة العلـوم فى أى عصر ، وعند اى قبيل من الناس ، ويناقض الواقع أيضا ٠

واذا فقد كانت فى العصر الاسلامى تيارات ثقافية مختلفة الألوان والأعماق والمذاق ٠

ـ ٢ ـ

نعم كانت فى العصر الاسلامى ثقافة دينيـة ، عمادها القرآن الكريم وتفسيره ، والحديث وروايته، والفقه والتشريع ٠

١ ـ فقد كثر فى هذا العصر حفظة القرآن الكريم ودارسوه ومفسروه ومعلموه ، وشاعت رواية الحديث واستنباط الأحكام من القرآن ومن الحديث . وازدانت مكة والمدينة والبصرة والكوفة ودمشق وغيرها بعشرات من العلماء الكبار ، مثل ابن عباس وابن مسعود وعروة بن الزبير ومجاهد وعطاء وأنس بن مالك والحسن البصرى وشريح والشعبى والزهرى

٢ ـ وكانت لبعضهم مؤلفات ومدونات ، فان عبد الله بن عمرو بن العاص كان يدون مايسمع عن رسول الله ، وقد سأله مجاهد عن صحيفة رآها عنده فقال له : هذه الصادقة فيها ما سمعت عن رسول الله ليس بينى وبينه فيها أحد (١) .

وروى أن عروة بن الزبير أحرق يوم الحرة كتب فقه له ، ثم أسف عليها ، وكان يقول : لأن تكون عندى أحب الى من أن يكون لى مثل أهلى ومالى (٢)

وكانت الدفاتر المدونة من علم الزهرى كثيرة جدا فى خزانة الوليد(٣) . وكان ابن شهاب الزهرى اذا جلس فى بيته وضع كتبه حوله فيشتغل بها عن كل شىء من أمور الدنيا فقالت له امرأته يوما : والله لهذه الكتب أشد على من ثلاث ضرائر (٤) .

ثم جاء عمر بن عبد العزيز فأراد أن يقف تيار الكذب على رسول الله ، وأن يسجل الصحيح من أحاديثه ، فكتب الى أبى بكر بن حزم نائبه على المدينة أن يدون حديث رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ قبل أن يضيع العلم ويفنى العلماء ، فكتب أبو بكر احاديث كانت عند بعض الناس .

ولم يكتف عمر بهذا ، بل أمر محمد بن مسلم الزهرى أن يدون الأحاديث الصحاح فدونها مراعيا شروط الرواية .

وتتابع المدونون الى أن ظهرت طبقة الامام مالك والأوزاعى والثورى وغيرهم .

٣ ـ كان الفقهاء كثيرا مايجادل بعضهم بعضا ، وكثيرا ما يجادلهم تلاميذهم . فالشعبى كان يناظره اصحابه فى الفقه (٥) والزهرى وقتادة تناظرا فى مجلس سليمان بن عبد الملك (٦) . وابن شبرمة سأل اياس بن معاوية عن نيف وسبعين مسألة كان قد أعدها ، ولم يختلفا الا فى ثلاث أو أربع رده فيها اياس الى رأيه (١) .

٤ ـ ولم يكن الجدل محصورا فى مسائل الفقه ، بل تعداها الى مسائل أخرى تعد من الأصول الأولى لعلم الكلام والمذاهب الدينية السياسية ، كما يتبين من أنواع الخلاف بين المرجئة والجبرية والمعتزلة والشيعة والخوارج وأهل الجماعة والسنة .

ويمتد بنا المقال لو عرضنا الى بعض ألوان من خلاف هؤلاء فى الرأى فبحسبنا ان نستدل على شيوع الجدل والحرص عليه بأن الأعداء المتقاتلين كانوا ينتهزون فرصة المهادنة ، ليقبل بعضهم على بعض ، فيتجادلون ، ويحاول كل منهم ان يقنع خصمه . ذكر الطبرى ان الخوارج فى حرب المهلب بن ابى صفرة كانوا يضعون السيوف حينا بعد حين ، ويجادلون خصومهم ، ويدعونهم الى مذهبهم .

٥ ـ وكثيرا ماكان الجدل يحدث بين المسلمين وغيرهم ، فقد تجادل جهم بن صفوان مع بعض السمنية ـ طائفة هندية تقول بتناسخ الأرواح ـ فقالوا له نكلمك ، فان غلبناك دخلت فى ديننا ، وان غلبتنا دخلنا فى دينك . ثم قالوا له : الست تزعم أن لك الها ؟ قال : بلى . قالوا : هل رأيت الهك ؟ قال : لا ، قالوا : فهل سمعت كلامه؟ قال : لا ، قالوا فشممت له رائحة ؟ قال : لا ، قالوا : فما يدريك انه اله ؟ فقال جهم : ألستم تزعمون أن فيكم روحا ؟ قالوا بلى ، قال : فهل رأيتم روحكم ؟ قالوا : لا . قال : فهل سمعتم كلامه ؟ قالوا : لا . قال فهل وجدتم له حسا أو مجسا ؟ قالوا : لا ، قال : فكذلك الله لايرى له وجه ، ولايسمع له صوت ، ولاتشم له رائحة ، وهو غائب عن الأبصار لايكون فى مكان دون مكان (٢) .

ـ ٣ ـ

ولقد جرى فى العصر تيار آخر نستطيع ان نطلق عليه الثقافة اللغوية او الأدبية من لغة وادب وأخبار وأنساب وتاريخ .

١ ـ أما اللغة والشعر وما يتصل بهما ، فقد كانت العناية بهما والتنافس فى روايتهما لا يقل عن العناية بالحديث اذ كان الشعب والحكام حراصا على لغتهم ، معتزين بها ، وكان الأمويون والمروانيون يشتددون فى صبغ دولتهم بالصبغ العربى الخالص ، وكان الحكام والسراة والكبراء والعلماء يعتزون بما خلف العرب

(١) الطبقات الكبيرة ١٨٩/٧
(٢) المرجع السابق ١٢٠/٥
(٣) المرجع لسابق ١٣٦/٢
(٤) وفيات الاعيان ٣١٧/٣
(٥) البيان والتبيين ٣٢٢/٢
(٦) البيان والتبيين ٢٤٣/١

(١) الطبقات الكبيرة ٥/٧
(٢) الرد على الجهمية والزنادقة لابن حنبل ١١

من تراث ادبي ولغوي ،ويحتفون بما ينشىءمعاصروهم من شعر .

لهذا جعلوا الشعر واللغة عماد الثقافة التي يزود بها المربون تلاميذهم ، فقد أوصى معاوية باتخاذ الشعر وسيلة من وسائل التربية في قوله : اجعلوا الشعر أكبر همكم ، وأكثر آدابكم فان فيه مآثر أسلافكم ، ومواضع ارشادكم(١) .

وأوصى عبد الملك مؤدب ولده بقوله : ادبهم برواية شعر الأعشى فانه – قاتله الله – ما كان أعذب بحره ، وأصلب صخره .

وأشار على مؤدب ولده أن يحفظهم مثل شعر العجير السلولي :

يبين الجارحين يبين عني   ولم تأنس الى كلاب جاري
وتظعن جارتي من جنب بيتي   ولم تستر بستر من جدار

وعقدوا مجالس لاستماع المديح والاغداق على الشعراء ، وعقدوا مجالس للسمر والشعر ،والاصغاء الى الرواة والنقاد ، وكثيرا ماشاركوا في الرواية ، ساهموا في النقد، وكثيراً ما أجزلوا الحباء للمادحين وأجزلوا للرواة ، وأخبارهم في هذا مشهورة مدونة .

***

وانعقدت مجالس للشعر والغناء به في غير قصور الخلفاء والولاة ، وكانت هذه المجالس من بواعث الشعراء على التأنق في شعرهم ، ليرضى النقاد والمتذوقين ، وليحمله الرواة ويتغنى به المغنون ، كالمجالس التي اشتهرت بها عائشة بنت طلحة وسكينة بنت الحسين .

٢ – لهذا كله غني العصر بالرواة الحفاظ الذين شافهوا الأعراب ، ودونوا عنهم ، وغني بالرواة الحفاظ الذين لازموا الشعراء وأذاعوا شعرهم ، وكثر فيه الرواة الاخباريون الذين يقصون ايام العرب ، ويروون ماقيل فيها من شعر . وكان كثير من هذا يدون ويسجل .

ذكر ابن النديم انه كان بمدينة الحديثة(٢) جماع للكتب اسمه محمد بن الحسين ، له خزانة كتب لم ير ابن النديم لأحد مثلها كثرة ، تحتوي على كتب عربية في النحو واللغة والأدب ، وقد أطلع صاحبها ابن النديم على نحو ثلاثمائة رطل من جلود وصكاك وقراطيس وورق ، فيها تعليقات عن العرب

(١) العمدة ١/ ١٠
(٢) هناك حديثة بالموصل وثانية بالفرات وثالثة بغوطة دمشق (معجم البلدان) .

وقصائد من أشعارهم ، وفيها نحو وأخبار وأنساب وعلوم شتى من علوم العرب وغيرهم (١) .

وذكر أبو الفرج ان عبد الحكم بن عمرو الجمحي – من رجال العصر الأموي – جعل في بيته أدوات للهو واللعب ، ودفاتر فيها من كل علم ، وأباح لزواره أن يقرأوا فيها(٢) .

وكانت الكتب التي دونها أبو عمرو بن العلاء عن فصحاء العرب قد ملأت حجرة الى مايقرب من سقفها فلما تنسك أحرقها كلها . فلما رجع الى علمه الأول لم يكن عنده الا ماحفظه بقلبه . وكانت عامة اخباره عن اعراب أدركوا الجاهلية(٣) .

وذكروا أن صحار بن العياش – من عبدالقيس – وضع كتابا في الأمثال أيام معاوية(٤) .

وذكروا أن عبيد بن شرية الجرهمي وضع كتابا آخر في الأمثال بعد صحار ، في منتصف العصر الأموي تقريبا ، وقد رأى ابن النديم هذا الكتاب في نحو خمسين ورقة(٥) وكان عبيد قد أدرك الجاهلية(٦) .

٣ – كذلك اشتهر أناس برواية التاريخ وقص الأخبار ، وعرف هذا منذ مطلع الدولة اذ كان معاوية يجلس الى ثلث الليل يستمع الى أخبار العرب وايامها، وأخبار العجم وملوكها ، وسياستها لرعيتها ، وكان يقرأ له ذلك غلمان مرتبون موكلون بقراءة الدفاتر والمحافظة عليها .

واشتهر بالتاريخ عبيد بن شرية – من عرب اليمن – حتى لقد استدعاه معاوية ليروى له أخبار ملوك العرب القدامى وأحوالهم ، وقد الف عدة كتب منها كتاب الملوك وأخبار الماضين(٧) .

وبقي هذا الكتاب الى عصر السعودي (المتوفى ٣٤٦) وينسب اليه كتاب (اخبار عبيد بن شرية في اخبار اليمن وأشعارها وانسابها) وهو فصل من فصول كتاب التيجان المطبوع بالهند رواية ابن هشام عن وهب بن منبه .

وكذلك اشتهر بالأخبار كعب الأحبار المتوفى سنة ٣٢ أو ٣٤ هـ ، ووهب بن منبه مؤلف (التيجان في ملوك حمير) وتميم الداري، ويزيد بن مفرغ الحميري

(١) الفهرست ٦٦
(٢) الاغاني ٤/ ٥٢
(٣) وفيات الاعيان ٣/ ١٣٦
(٤) الفهرست
(٥) الفهرست ٨٩
(٦) البيان والتبيين ١/ ٣٦١
(٧) الفهرست ١٣٨

ويذكرون أن زيادا الف كتابا فى مثالب العرب جرح فيه أنسابهم وزيفها (لأنهم طعنوا فى نسبه الى أبى سفيان(١) ٠

وكان المسلمون قد بدأوا يدونون أخبار الرسول عليه الصلاة والسلام ومايتصل بغزواته ، ثم يدونون أنباء الفتوح والحروب والمواقع ، فقد روىان وهب بن منبه (٣٤ـ١١٠ هـ) الف كتابا فى المغازى ، وأن عروة بن الزبير (٢٣ـ٩٤) ألف فى سيرة الرسول ، وكذلك ابان بن عثمان بن عفان (٢٢ـ١٠٥) وروى أن شهابا الزهرى (٥١ـ١٢٤) جمع كتابا فى المغازى ، وكذلك موسى بن عقبة المتوفى سنة ١٤١ هـ، وكان الاعاجم الذين اسلموا يحرصون على احياء تاريخهم ويبثونه بين المسلمين ، ليباهوا بماضيهم نصرة العرب ٠

ـ ٤ ـ

أما التيار الثالث فقد نبع من بعيد ، ثم انحدر الى العرب ، فشربوا من مائه، ولم يلبثوا أن مدوه بروافد من عندهم ٠ أعنى بهذا الثقافة الدخيلة التى عرفها العرب من غيرهم ، ثم صبغوها بصبغهم ، فقد اندفع المسلمون فى الاقاليم فاتحين فى سرعة لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، فتحوا دمشق سنة ١٤ وأكملوا فتح الشام والعراق سنة ١٧ ، وفتحوا مصر سنة ٢٠ ، وملكوا فارس سنة ٢١ ، وبلغوا سمرقند سنة ٥٦ ، وأخضعوا اسبانيا سنة ٩٣

وكانت هذه البلاد عامرة بالحضارة وبثقافات شتى ففى فارس والعراق آداب وعلوم ، بعضها فارسى ، وبعضها يونانى ، وفى الشام ومصر فلسفة يونانية ، وفى اسبانيا ثقافة يهودية ورومانية ، وهنا وهناك آراء دينية ممزوجة بالفلسفة وفلسفة ممزوجة بعقائد دينية .

وقد فسح المسلمون صدورهم لهذه الثقافات .

١ ـ اتصلوا بثقافة الاغريق ، وبالآراء الدينية الممزوجة بالفلسفة ، بعد أن فتحوا العراق والشام بزمن غير طويل ، اذ كانت فلسفة الاغريق وعلومهم رائجة هناك ٠ وكانت بالهلال الخصيب مدن عدة تنشر تراث الاغريق ، أهمها جند يسابور الفارسية ، والرها مجتمع المسيحيين من أهل الشام ، وحران مقر الصابئة عبدة النجوم من الشاميين ، وانطاكية المستعمرة الاغريقية القديمة ٠ وكان السريان ينشرون فى هذه المدارس حكمة اليونان وفلسفتهم منذ أواخر القرن الثالث الميلادى الى آخر القرن السابع ، حيث كانت دولة بنى أمية ٠

وكانت هذه المدارس وأشباهها منابع لفلسفة الاغريق وعلومهم ، وينابيع للدراسة الدينيةالفلسفة٠

٢ ـ وكان السريان بالشام على صلة وثيقة بثقافة الأغريق ، وكانوا قد ترجموا كثيرا من كتب اليونان الى لغتهم ٠ وهؤلاء السريان اتصلوا بالدولة الأموية من عهد مبكر ، ثم تزايد اتصالهم على مر الزمن ٠

وكان التاريخ فى ذلك العصر قد استقل وانفصل عن الحديث النبوى ، منذ تخصص كثير من المؤرخين فى موضوعات معينة ، اشتهروا بمعرفتها وجمعها وتدوينها ٠ فمحمد بن السائب الكلبى (المتوفى سنة ١٤٦ هـ يشتهر بالانساب ، وعوانة بن الحكم الكلبى (١٤٧) يدون أخبار بنى أمية ، وأبو مخنف لوط بن يحيى (المتوفى سنة ١٥٧) يؤلف فى حرب الردة وفى موقعة الجمل وفتوح الشام ومقتل عثمان ومقتل على ، وسيف بن عمر (المتوفى سنة ١٧٠) يؤلف فى الفتوح ٠

بل كان بعضهم قد تخصص فى تواريخ الأقاليم، فكان أبو مخنف أعلم من غيره بأمور العراق وأخبارها وفتوحها وكان المدائنى أعرف بأمور فارس وخراسان وكان الواقدى أدرى بالسيرة النبوية وتاريخ الحجاز.

فقد كان يحيى الدمشقى نديما ليزيد بن معاوية (٦٠ـ٦٤ هـ) وقد تولى ادارة الديوان المالى فىدمشق مدة طويلة ، وألف عدة كتب فى العقيدةالمسيحية ، والدفاع عنها ،وفى التاريخ والفلسفة والخطابةوالشعر منها كتاب ارشاد النصارى فى جدالهم مع المسلمين ، ومحاورة بين مسلم ونصرانى فى الوهية المسيح ، ومحاورة فى حرية الارادة ٠ وكانت بعض مناقشاته تحدث فى مجلس الخليفة (١)

وتتلمذ خالد بن يزيد بن معاوية للراهب الرومى مريانوس ، وتعلم منه صناعة الطب والكيمياء ، وله ثلاث رسائل فى الكيمياء، ذكر فى احداها ماكان بينه وبين مريانوس ، وكيف تعلم منه ، والرموز التى أشار اليها(٢) ٠

ويذكر ابن النديم أن خالدا هذا كان يسمى حكيم آل مروان ، وكان فاضلا محبا للعلوم ، وأنه أمر باختيار

(١) الفهرست ١٣٧

(١) تاريخ العرب ٣١٤/٢ حتى
(٢) وفيات الاعيان ٤/٢

جماعة من فلاسفة اليونان ممن كانوا بمصر ،وتفصحوا بالعربية ، وأمرهم بنقل الكتب فى الصنعة من اللسان اليونانى والقبطى الى العربى . وكان هذا أول نقل فى الاسلام(١) .. ثم يذكر أنه كان جوادا وانه كان يطمع فى الخلافة ، فلم ينلها ، فلم يجد عنها عوضا الا أن يبتكر فى الكيمياء ، لعله يستكشف مايغنى أصحابه واخوانه . ويسجل ابن النديم أنه رأى من مؤلفاته نحو خمسمائة ورقة ، ورأى من كتبه كتاب الحرارات وكتاب الصحيفة الصغير ، وكتاب وصية الى ابنه فى الصنعة (٢) .

وكان ماسر جوية الطبيب اليهودى الفارسىالأصل قد سكن البصرة فى عهد مروان بن الحكم ، وهو الذى ترجم كتابا سريانيا فى الطب الى العربية ، كان قد ألفه باليونانية قسيس مسيحى من الاسكندرية اسمه أهرون .

وكان عبد الله بن عمرو بن العاص مع ابيه بمصر ، وقد قرأ بها كتب دانيال ، وكانت قريش تعد عبد الله عالمها(٣) .

٣ — وما كاد القرن الأول يشارف نهايته ، حتى كان كثير من الأعاجم من فرس وروم قد تعلموا العربية ، وحذقوها ، وكتبوا بها ، وأضافوا اليها بعض رسوم فارسية ويونانية .

فالتاريخ يحدثنا أن عمر بن العزيز (٩٩—١٠١) أشار على بعض الروم الذين كانوا بقصره ، وكانوا يعرفون العربية ، أن يترجموا له بعض كتب اليونان، فترجموا له كتابا فى الطب أخرجه للناس ، ويحدثنا التاريخ ان عبد الحميد بن يحيى كان يعرف الفارسية ولعله كان يعرف اليونانية ، وقد كتب لهشام بن عبد الملك (١٠٥ — ١٢٥) ولمروان بن محمد ، قبل أن يتولى الخلافة ، ثم لزمه لماوليها (١٢٧—١٣٢) الى أن فر الى مصر وسقطت الدولة . أما ابن المقفع فلا شك فى حذقه الفارسية وتأثره بها ، وقد كتب فى عهد آل مروان.

— ٥ —

فهل كان الشعراء والخطباء والكتاب بمعزل عن عن هذه التيارات الثلاثة ؟

هل عاشوا بنجوة عن ذلك التفكير المستحدث والجدل السياسى والمذهبى ؟

(١) الفهرست ٣٥٢
(٢) الفهرست ٥١١
(٣) الطبرى ٢٧٥/٦

لا . لم يكونوا كذلك ، وانما شربوا من هذه التيارات ، بعضهم على كثرة ، وبعضهم على قلة ، وكان لبعضهم نصيب فى مد التيارات ودفعها . وقد تجلت آثار التيارات الثقافية فى انتاج الشعراء والكتاب والخطباء ، فتلون انتاجهم بألوان جديدة، لم تكن فى الجاهلية ، جديرة بأن تحبس عليها دراسات وبحوث مستقلة .

١ — ففى العصر الاسلامى وبخاصة الاموى شعراء كانت لهم نحل وآراء ، وكانت لهم اساليب وطرائق فى الدفاع عن مذاهبهم ، والدعاية لنحلهم، وحجاج خصومهم .

من هؤلاء الشعراء ثابت بن قطنة ، فقد اعتنق مذهب الارجاء بعد أن سمع جدال المرجئة مع الخوارج فى خراسان .

***

وكان ذو الرمة قدريا سنيا يقول بحرية العبد وكسبه، وكان رؤبة جبريا ، يقول بالجبر والاضطرار وقد اختصما يوما ، فقال رؤبة : والله ما فحص طائر أفحوصا — مرقدا فى التراب — ولا تقرمص سبع قرموصا — حفرة ضيقة الرأس واسعة الجوف — الا بقضاء الله وقدره . فقال ذو الرمة : ماقدر الله على الذئب ان يأكل حلوبة عيايبل ضرائك — صغار عمى سيئى الحال — فقال رؤبة : افبقدرته أكلها ؟ هذا كذب على الذئب . قال ذو الرمة : الكذب على الذئب خير من الكذب على رب العالمين (١) . وأغلب الظن أن ذا الرمة لم يكن قدريا فحسب ، بل كان على دراية دقيقة بمذهب القدرية ، يدل على هذا نقاش دار بينه وبين اسحاق بن سويد (٢)

كذلك كان جرير يجلس فى حلقة ابن سيرين ، والفرزدق يجلس فى حلقة الحسن البصرى(٣)وكان الكميت شاعر الشيعة زيديا ، وكان زيد زعيم الفرقة تلميذا لواصل بن عطاء .

وقد تلقى عمران بن حطان الشاعر الخارجى الحديث والفقه عن السيدة عائشة وابن عباس وابن عمر وأبى موسى الأشعرى ، فكان فى أولأمره فقيها ومحدثا ، وكان على مذهب الجماعة ، ثم

(١) مسرح العيون ١٦٧
(٢) الاغانى ١١١/١٦
(٣) العقد الفريد ١٦٩/٣

تزوج قريبة له من الخوارج ليصرفها عن مذهبهـــا ، فصرفته هي عن مذهبه (١) .

وكان كثير من الشعراء يقرأ ويكتب مثل عمر بن ابى ربيعة (٢) وعدى بن الرقاع (٣) وجـــرير (٤) والاحوص(٥) وغيرهم ، وكان ذو الرمة يقول لعيسى ابن عمر : اكتب شعرى ، فالكتابة أحب الى مـــن الحفظ(٦) ، وكان الكميت لا يكتب فحسب ، بل كان يعلم الكتابة (٧) وكذلك كان الطرماح (٨) .

٢ ـ أما الكتاب فقد كانت صلاتهم بالتيـــارات الثقافية أقوى وأوسع ، وبخاصـــة منذ اعتمدت عليهم الدولة فى ممارسة الكتابة بالدواوين المختلفة واستعاضت بالعرب وبمن يحذقون العربية من العجم عن الروم والفرس والقبط ٠

فقد كان ديوان الشام بالرومية الى أن أمر عبـد الملك كاتبه سليمان بن سعد بتحويل لغتـــــه الى العربية (٩) .

وكان ديوان العراق بالفارسية فأمر الحجـــاج صالح بن عبد الرحمن مولى بنى تميـــم بنقله الى العربية (١٠) .

***

وكان ديوان مصر بالقبطية ، فكلف عبد الله بن عبد الملك والى مصر فى خلافة أخيه الوليد يربوع الفزارى أن يجعله بالعربية ٠

وكان هذا بشيرا بثراء اللغة العربية ، وتطورها ، وحافزا للكتاب الى تطويعها للتعبير عن معان وأفكـــار ونظم جديدة ، واتسع المجال أمام الـكتاب للتألق والتنافس والتجويد ٠ وما من شك فى أن تعـــريب الدواوين قد احنق الأعاجم الذين كانوا يتخـــذون العمل بها مرتزقا لهم ٠

(١) الاغانى ١٤٦/١٦
(٢) الاغانى ٢٣٥/١
(٣) الشعر والشعراء ٣٩٢
(٤) الاغانى ٣٢/٨
(٥) الاغانى ٢٤٧/٤
(٦) الحيوان ٤١/١
(٧) الشعر والشعراء ٣٦٨
(٨) البيان والتبيين ٢٢٣/٢
(٩) وقيل ان الذى أمر هو هشام أو سليمان : فتوح البلدان للبلاذرى ١٩٣ و ٣٠٠ والماوردى ٢٤٠ والفهرست ٢٥٣ والعقد الفريد ٣٢٢/٢
(١٠) الفهرست ٣٥٢

يدل على هذا أن سرجون بن منصور الـــذى كان كاتب ديوان الشام فى عهد عبد الملك لما علم بتعريب الديوان قال لكتاب الروم : اطلبوا رزقكم من غــير هذه الصناعة ، فقد قطعها الله عنكم (١) .

ويدل على هذا أيضا أن كتاب الفرس ضاقـــوا بتعريب ديوان فارس ، وخشوا ان ينضب معـــين رزقهم ، وأن يفقدوا مظهرا من مظاهر حاجة العرب اليهم ، فقالوا لصالح بن عبد الرحمن الذى عــرب الديوان : كيف تصنع بدهوية وششوية ؟ فقال : اكتب عشرا ونصف عشر ٠ فقالوا له : وما تصنـع بويد ؟ قال : اكتب أيضا ، فقال بعضهم : قطـــع الله أصلك من الدنيا ، كما قطعت أصل الفارسية ، ثم بذلوا له مائة ألف درهم على أن يظهر عجزه عن تعريب الديوان فأبى ، ولقد كان عمله جليلا استحق أن يشيد به فيما بعد عبد الحميد بن يحيى اذ قال : لله در صالح ، ما أعظم منته على الكتاب العرب .

***

ولعل فى وصية عبد الحميد بن يحيى للكتـــاب مايكشف عن ثقافتهم التى لامندوحة لهم عنها ففيها الوان من التيارات كلها ٠ جاء فى وصـاته لهم : فتنافسوا يا معشر الكتاب فى صنوف الآداب وتفقهوا فى الدين ، وأبدءوا بعلم كتاب الله عز وجل والفرائض، ثم العربية، فانها ثقاف ألسنتكم ، ثم أجيدوا الخط، فانه حلية كتبكم . وارووا الأشعار ، واعرفوا غريبها ومعانيها ، وأيام العرب والعجم ، وأحاديثها وسيرها، فان ذلك معين لكم على ما تسمو اليه هممكم ٠ ولا تضيعوا النظر فى الحساب فانه قوام كتاب الخراج ٠

أرأيت اذا أن العصر الاسلامى وبخاصة الأمـــوى والمروانى كان واديا تجرى فيه تيارات ثقافية شتى؟

وهذه التيارات نفسها هى التى عمقت وغـــزرت واتسعت ، فجرت فى العصر العباسى أنهارا زاخرة وتفجرت عيونا وينابيع ثرة ٠

ألست معى فى ان العصر الاسلامى مظلوم ، وفى أنه جدير بأن ننصفه ، ونرد اليه حقه ؟ بلى ٠ واننا لنفعل ذلك فى غير محاباة للعصر الاســـلامى ، أو مجافاة للعصر العباسى فكل منهما صرح فى ماضينا العزيز المجيد ٠

(١) فتـــوح البلدان ١٩٣ والفهرست ٢٥٣ والعقـد الفريد ٣٢٢/٢





أثر الهلالية في السودان

بقلم :
الدكتور عبد المجيد عابدين

قصة أبى زيد الهلالى التى ينطلق بها شاعر الربابة فى سكون الريف ، فيحرك المشاعر ويأسر القلوب ، ثمرة من ثمار أدبنا الشعبى ، تولدت نواتها من أحداث موجات عربية توافدت من الجزيرة العربية ، منذ القرن الرابع الهجرى ، على القارة الافريقية بجموعها الزاخرة ، حتى لم يبق لهم فى مواطنهم الأولى بالجزيرة عدد ولا بقية . وظلت هذه الجموع ، فى خلال أجيال كثيرة تنتشر على رقعة واسعة حتى شغلت باحداثها ، وأصدائها، معظم بقاع النصف الشمالى من القارة الافريقية .

وليس من قصدى ــ فى هذا المقال ــ أن أتحدث عن نشأة سيرة بنى هلال وتطورها والأصداء الشعبية التى ظلت تنبعث منها على مر الأجيال ، ففيما كتبه زميلنا الدكتور عبد الحميد يونس فى هذا المجال ، ما يفى بالفرض ، ولا سيما فى بحثه القيم « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » الذى طبعته جامعة القاهرة فى سنة ١٩٥٦ . ففيه قدم الباحث دراسة مفيدة لبنى هلال وحركتهم التاريخية وسيرتهم الشعبية : كيف صنعوا التغريبة التاريخية بنزوحهم من الشرق ــ أى من الجزيرة العربية ــ الى الغرب ــ أى الى تونس وسائر بلاد المغرب ــ وكيف استقروا أولا على الجانب الشرقى من مصر قبل أن يؤذن لهم بالرحيل الى بلاد المغرب . وكيف رحل عدد كبير منهم ــ بعد فترة من الزمن ــ باذن من وزير الفاطميين حينئذ ابى محمد الحسن اليازورى الى المغرب لملاقاة المعز بن باديس . وعلى أية صورة يمثل الهلاليون وحلفاؤهم وخصومهم فى القصة الشعبية ، من خلال احداثها وشخصياتها . وما الآثار التى خلفها الهلاليون وسيرتهم فى المجتمع المصرى بنوع خاص . وما السمات الشعبية التى تجلت فى هذه القصة بوجه عام الخ ...

وحسبى فى هذا المقال أن أتناول جانبا لم يجد من باحثينا الى اليوم ما يستحقه من عناية : ذلك هو هجرة بنى هلال الى جنوب وادى النيل وما خلفته قصتهم الشعبية من آثار فى المجتمع والأدب الشعبى فى السودان .

● هجرة الهلالية الى السودان من طريق وادى النيل :

يحدثنا المؤرخون أن جموع بنى هلال قد احتشدت فى أيام الفاطميين على جهات مصر الشرقية وبلغت أقصى الصعيد . وكان الجانب الشرقى من الصعيد الأعلى ، حيث يبدو الوادى الخصيب أكثر اتساعا ، مركزا لتجمع عدد كبير منهم .

وظلت هذه الجموع تزحم فضاء الجانب الشرقى من مصر عشرات من السنين حتى اذن لهم اليازورى فى سنة ٤٤٢ هـ ــ ١٠٥١ م فى العبور الى الجانب الغربى من النيل والنزوح الى بلاد المغرب لملاقاة المعز بن باديس .

ولم ترحل الجموع كلها ، بل آثر فريق البقاء فى مصر ، فمنهم من لم يبرحوا مكانهم ، ومن هؤلاء بطون من بنى هلال نزلوا منذ البداية فى منطقة اخميم وما حولها ، مثل بنى رفاعة ، وبنى قرة، وبنى عقبة ، وبنى حجير ، ولا تزال بعض هذه الأسماء حية فى أسماء تقع فى الصعيد الى يومنا هذا .

ومنهم جماعات شرعت فى الرحيل ، ولكنها لم تواصل الرحلة الى نهايتها ، فتخلفت فى بقاع شتى على الجانب الغربى من مصر كأسيوط والفيوم والبحيرة وغربى الاسكندرية ومن هؤلاء بطون من بنى سليم وبنى فزارة حلفاء بنى هلال .

أما الذين بلغوا بلاد المغرب ، فقد اقتحموا معارك كثيرة مع قبيلة زناته وغيرها ، وتسللت الى الصحراء الغربية فلول من الفريقين المتنازعين : الفريق الهلالى والفريق الزناتى ، واتصلت جماعات منهم باخوانهم على الجانب الغربى من مصر ، فامتزجت الأصول والفروع ، واشتركوا فى شئون السلم والقتال ، واتصلوا هم وسائر القبائل الساكنة فى مصر باخبار اخوانهم فى المغرب.

وكان لهذا الدوى الذى أحدثه الغزو الهلالى اثر بالغ فى نفوس قبائل مصر ، فشحذ من هممهم ، وألهب حماسهم ، وحفزهم الى القيام بأعمال بطولية مماثلة .

فلم يكد يستولى المماليك على زمام الحكم فى مصر ، حتى كانت موجة الحماس قد بلغت أشدها فى نفوس تلك القبائل ، فانطلقت لمقاومة الحكم التركى ممثلا فى سياسة المماليك ، وانبعثت من مضارب البدو أحداث كثيرة ، لفتت أنظار مؤرخى مصر منذ القرن السابع الهجرى . وكان كثير من هذه الأحداث يحمل طابعا قوميا يرفده الحماس البالغ . وجد المماليك فى مطاردة عامة البدو الى خارج حدود مصر ، وتعقبوا آثارهم وقتلوا منهم خلقا كثيرا . وفى خلال هذه المعارك كان كثير من هذه القبائل ينزحون الى السودان على دفعات ، ويتخذون طرقا مختلفة من وادى النيل ، للهجرة ، من الشرق أو الغرب .

وجند بعض أمراء المماليك عددا من القبائل فى حروبهم خارج الحدود . ففى سنة ٦٨٦هـ جهز السلطان قلاوون حملة على بلاد النوبة فسير معها بعض القبائل وكان من بينهم جماعات من بنى هلال . وأغلب الظن أن هذه القبائل – أو معظمها – لم ترجع مع الحملة ، بل آثرت الاستقرار فى السودان .

● أعقاب الهلالية فى السودان :

تنقسم القبائل العربية فى السودان ، فى الوقت الحاضر ، الى شعبتين كبيرتين هما جهينة والجعليون . كل شعبة تضم عددا من قبائل شتى عربية مختلفة الاصول والانساب . وليس للهلالية مجموعة تحمل هذا الاسم وتقوم بذاتها فى السودان اليوم ، ولكنهم فروع شتى نزحوا أصلا على دفعات ، فانضوى كل منهم تحت لواء مجموعة أكبر . فبعضهم ينتمى اليوم الى شعبة الجعليين وهم قليلون وبعضهم وهو الأكثر – الى جهينة – وبقية أخرى تسربت فى عناصر حامية أو حامية زنجية .

أما الجعليون فان جداول أنسابهم تحمل أسماء لها صلة فيما يبدو بجماعات من المغاربة والهلاليين ، منها هذه الأسماء الثلاثة التى وردت فى نسب الجعليين وهى : ضباب بن أبى ديس (أو أبى الديس) ابن كردم . فالأول هو دياب فى اللهجة السودانية ، والثانى تحريف للفظ (باديس) ، والثالث (كردم) يذكرنا باسم فرع من بطون بنى سليم سكن شمالى افريقية فى زمان ابن خلدون المؤرخ .

وتتجلى آثار الهلاليين وأنسابهم فى شعبة جهينة بصورة أوضح . ومنهم « رفاعة » وهم اليوم قبيلة كثيرة العدد ، يعيش معظمهم على جانبى النيل الأزرق ، ولهم مساكن على حدود الحبشة ، وانسلخت جماعات منهم – فى زمن ما – واتجهت صوب الغرب حتى بلغت كردفان ودارفور وسكنت هناك . وتدل القرائن

على أن رفاعة السودان هم بقية من بنى رفاعة الهلاليين الذين تحدث عنهم المقريزى ، وكانت مساكنهم فى زمانه فى صعيد مصر الأعلى . ومن رفاعة السودان فرع يعرف الى اليوم باسم « الهلالية » ، ولهم قرية فى منطقة الجزيرة – بين النيلين الأبيض والأزرق – تسمى قرية الهلالية .

وينتمى الى جهينة اليوم بنو جرار ، والزيادية والشنابلة ، ودار حامد ، والبزعة ، والمعاليا ، ويطلق النسابون على هذه القبائل الست اسم فزاره . ويعيشون اليوم فى كردفان . ولهذه التسمية ما يبررها ، ففزارة من حلفاء بنى هلال القدماء ولن نعدم الأثر الهلالى فى كل قبيلة من هذه المجموعة ، فى رواياتهم أو فى جداول أنسابهم .

والى جانب هذه الجماعات التى تسربت فى جهينة أو الجعليين ، نجد جماعات أخرى ، غلبت عليها العناصر الحامية أو الحامية الزنجية ، ولكنها لا تخلو من دماء عربية ، وآثار من أعقاب بنى هلال وحلفائهم . من هؤلاء « التنجور والبرقد » . فالتنجور من أصل نوبى فى الغالب ، ولعل مساكنهم الأولى كانت فى بلاد النوبة ، ثم اختلطت بهم بقية من بنى هلال ، فتداخلت أنسابهم . وكانوا قد زحفوا الى كردفان وأمعنوا حتى وصلوا الى دارفور .

والى جوار التنجور ، يسكن البرقد (بكسر الباء والقاف) ويطلق عليهم « هلالية البرقد » أيضا . وربما كان أصلهم من التنجور . ويشيع بين التنجور الى اليوم روايات تؤكد أن جدهم الذى أسس أول سلطنة اسلامية فى دارفور ، كان من أقرباء أبى زيد الهلالى .

● تغريبة بنى هلال فى السودان :

حدثت هذه الهجرات التى تحدثنا عنها ، فى الوقت الذى شاعت فيه تغريبة بنى هلال التاريخية : من الجزيرة العربية الى مصر ثم الى بلاد المغرب . وكان لها – كما قلنا – أصداء قوية فى نفوس قبائل مصر وشمالى افريقية .

ولم تنطفىء جذوة الحماس القومى فى نفوس النازحين منهم الى السودان ، بل وجدوا فى السودان الفرصة سانحة بعيدا عن سلطة المماليك التى ناصبتهم العداء .

ومن الملاحظ أن معظم الذين هاجروا الى السودان فى ابان هذا الحماس ، كانوا أميل الى « التغريب » . فمنهم من اتخذوا فى هجرتهم من مصر طريقا مباشرا الى غرب السودان . ومنهم من نزحوا الى شرق السودان أو أواسطه ، كجهينة ، أو كثير منهم ، ورفاعة ، وبنى جرار ، والجماعات التى اندمجت فى التنجور . وهؤلاء جميعا ، أقاموا زمنا فى الشرق أو فى الوسط ثم انسلخت منهم طوائف متجهة نحو كردفان ودارفور . ومن أجل هذا كان غرب السودان ملتقى الكثرة الغالبة من أعقاب بنى هلال ومعهم جهينة .

وقد يكون من أسباب هذا الميل الى « التغريب » ما يقال عادة عن سعى القبائل وراء المرعى والماء ، أو المنازعات التى دفعت بعض القبائل الى البحث عن ملجأ بعيد ، أو ازدحام شرق السودان وأواسطه بالسكان . وهذا كله جائز ومقبول . ولكن لا شك فى أن لتغريبة بنى هلال التاريخية ، وما غرسته فى نفوسهم من حماس وطموح ، وما وجهتهم اليه من التطلع الى « الجنة الخضراء » الكائنة فى منطقة الغرب ، فى تونس ، وما قر فى نفوسهم من أن الطريق الى تلك الجنة ، من غرب السودان ، أسهل وأيسر . ولا أدل على ذلك من تلك الروايات المحلية التى يتداولها رواة السودان ، وفى الغرب بنوع خاص ، الى يومنا هذا ، وهى منبعثة من غير شك من أوساط القبائل التى نزحت الى السودان فى ظل التيار الهلالى المتحمس . وتتفق هذه الروايات على أن أبا زيد الهلالى وقومه قد اتخذوا طريق السودان معبرا للوصول الى تونس الخضراء .

لقد نسجت هذه الروايات « تغريبة سودانية » وزعمت أن بطلها هو أبو زيد الهلالى نفسه . وفى ذلك ما يخالف التغريبة التاريخية مخالفة ظاهرة ، فالحلف الهلالى ، كما حدثنا المؤرخون ، قد اتخذ طريقه الى بلاد المغرب من مصر ، والقصة الشعبية المعروفة ، لا تشير الى أن أبا زيد قد غرب الى تونس من طريق السودان . ولكن خيال الرواة ، فى فورة الحماس الهلالى ، وتحت تأثير الظروف التى لابست الهجرة الى السودان ، قد أعاد التغريبة المعروفة فى ثوب جديد ، وحورها على وجه يرضى مشاعر القبائل النازحة ، ويعبر عن مطامحهم فى المهجر الجديد ، ويبث فى نفوسهم لونا من العزاء عن مواطنهم التى فارقوها فى مصر وشمالى افريقية .

والى جانب هذه التغريبة المحلية ، تشيع التغريبة المعروفة فى القصة الشعبية ، فى شمال السودان بنوع خاص ، حيث لا يزال شاعر الربابة يتغنى بقصة أبى زيد على النحو الذى نعرفه فى سائر الأقطار العربية .

وهذا يعنى أن فى السودان اليوم تغريبتين : أحداهما تحمل طابعا قوميا مشتركا ، وهى التى تحكيها القصة الشعبية المعروفة . والأخرى محلية ، تتفرق رواياتها على ألسنة الرواة ، ولم تتطور بعد الى مرحلة الربط الملحمى المتكامل ، وان كانت تتفق كلها فى تقرير أن أبا زيد الهلالى وقومه قد هاجروا من الجزيرة العربية الى « كسلا » فى شرق السودان ، ثم اتجهوا نحو الغرب حتى وصلوا الى دارفور ومنها تابعوا مسيرهم الى تونس الخضراء . وفى خلال هذه التغريبة ، ترك أبو زيد ورجاله آثارا ، وقاموا بمغامرات ، فى بقاع شتى على أرض السودان .

ومن الجائز أن يكون من عوامل تشجيع الرواة على صنع هذه التغريبة « المحلية » ما وجدوه فى القصة الشعبية من أن أبازيد قد ولد شديد السمرة وهو ذو نسب عربى صريح . ولا يزال عرب الشايقية فى شمال السودان يقصون فى مجالسهم قصة الصقر الأبيض والصقر الأسود ، وكيف تمنت خدره شريفة (أى خضرة الشريفة) أم أبى زيد ، أن يرزقها الله غلاما كالصقر الأسود فى جميع صفاته ، فأجاب دعاءها .. الى آخر القصة التى ترددها السيرة الشعبية المعروفة .

ولا حاجة بنا الى القول بأن التغريبة السودانية قد وضعت بعد أجيال عديدة من زمان هجرة القبائل النازحة فى ظل التيار الهلالى المتحمس ، الى السودان .

● أبو زيد الهلالى فى السودان :

زعم رواة التغريبة المحلية أن أبا زيد نزح هو وقومه من الجزيرة العربية ، عبر البحر الأحمر ، الى شرق السودان ، ولبثوا هناك زمنا يرعون ابلهم وماشيتهم ، ينتجعون مواقع الغيث على بقاع الشرق المترامية ، ومرت بهم فترة عجفاء ، ضاقت فيها رقعة المرعى ، وعز الكلأ ، وأدركهم جهد شديد ، وصارت ابلهم مهزولة الا جملا فتيا كان ما زال يكتنز شحما ، وكان من عادة هذا الجمل أن يغادر مربضه ليلا ويضرب فى الأرض ، ويختفى عن الأنظار ثم يعود ممتلىء البطن عارم النشاط .

وتحير أبو زيد فى أمر هذا الجمل ، وعزم على أن يكتشف بنفسه سر احتفاظه بسمنه وامتلائه . وفى ذات ليلة ، اتخذ أبو زيد مرقده بجوار مرابض الابل ، وتظاهر بالنوم ، فلم يكد ينتصف الليل حتى شاهد الجمل وهو ينهض من مربضه ويتسلل الى خارج الحظيرة ، فقام أبو زيد ، وركب جملا له سريعا ، ومضى خلف الجمل يتعقبه ، فى رحلة شاقة ، حتى انتهى الى بقعة غنية بالمرعى ، مليئة بالشجر ، وهى بلدة القضارف فى شرق السودان . وعرف أبو زيد السر ، ورجع الى قومه ، وأخبرهم بقصة الجمل ، فصاروا يتجهون الى مراعى القضارف منذ ذلك الحين الى أن زالت فترة الجدب ورحلوا الى الجزيرة الواقعة بين النيلين .

وفى الجزيرة ، اختاروا أرضا فضاء بالقرب من بلدة « الحصاحيصا » وعسكروا بها ، وكانوا كثيرى العدد ، وتوافد عليهم الناس ، فأخذوا ينحرون الماشية ويوقدون النيران لطهى الطعام واكرام الضيف ، ولبثوا على ذلك مدة ، وغادروا هذه البقعة بعد أن استحال ترابها رمادا لكثرة ما أوقدوا من النيران. قال الراوى : وهذه البقعة هى التى تسمى اليوم « سوق ابى رماد » وتقع فى ظاهر بلدة الحصاحيصا بالجزيرة .

ثم عبر أبو زيد ورجاله النيل الأبيض ، عند بقعة تسمى « محطة أب زيد أو معدية أب زيد » وهى مكان منخفض على ضفة النيل الأبيض يقع جنوبى « الدويم » . وبعبورهم الى الضفة الغربية ، ساروا فى كردفان الى الجنوب ، وكان قد نالهم شىء من الجهد ، فاستراحوا فى « دار حمر » ، ولكن لم يطل مقامهم بها ، فقد هجم على ابلهم وقطعانهم ذباب خطير أصابها بالأذى ، فعزموا على الرحيل الى شمال كردفان .

وفى طريقهم الى الشمال ، التقى أبو زيد « بحامد الخوين » هو وقبيلته قادمين من الشمال للبحث عن بقعة ملائمة لسكناهم، (وحامد هذا هو جد القبيلة الفزارية التى تسمى الآن « دار حامد ») فاستشار حامد أبا زيد فى المكان الذى يراه مناسبا لهم ، وذلك فى سياق حوارى جرى بينهما ، فنصحه أبو زيد ألا يقيم فى دارفور ولا فى جنوب كردفان وأن يسكن الخيران (منطقة يسكنها دار حامد فى الوقت الحاضر) لأنها « مركز سلاطى مجر بواطى » أى مركز السلاطين ومنحدر تجتمع فيه البواطى أى أوعية الماء التى يشرب منها الابل . فاتبع حامد نصيحة أبى زيد .

وبلغ أبو زيد ورجاله جبلا يقال له « جبل كتول » ووجدوا عنده قوما ، فأقاموا بينهم زمانا ، وأعجب أهل هذا الجبل بأبى زيد وشجاعته فولوه حاكما عليهم ، ويردد أهل هذا الجبل تلك الرواية الى اليوم ، ويشيرون الى البيت الذى عاش فيه أبو زيد على جبل كتول ، وهو الآن أكوام من الحجارة . وتخلى أبو زيد عن الحكم لبعض رجاله ، ومضى هو وفريق من قومه الى دارفور .

وفى طريقهم الى دارفور اكتشف أبو زيد أن أحد أقربائه (تختلف الروايات فى نوع القرابة فقيل أخوه ، وقيل ابن أخته ، وقيل حفيده) واسمه « أحمد سفيان » وقع فى حب زوجة أبى زيد ، فثارت ثائرته ، وأمر خدمه أن يساوروا أحمد ، فهجم عليه أحدهم بسيفه فعقر ساقه . ومنذ ذلك الحين سمى « بأحمد المعقور » ، وترك أبو زيد ورجاله أحمد المعقور ، وهو يعانى آلام الجراح فى ساقه ، وواصلوا سيرهم . قال الراوى « أما أحمد المعقور ، فقد أخذه الجهد والاعياء بعد أن غادره الركب ، وسار على غير هدى حتى وقع مغشيا عليه ، فلما صحا وأفاق ، لجأ الى ظل شجرة ، وأحس بالندم وعزم على التوبة ، والتفت حوله ، فرأى جموعا من القبائل الوثنية ، فدعاهم الى الاسلام ، وعلمهم العربية وقراءة القرآن . واتسع نفوذه حتى بلغ صيته أقصى بلاد دارفور ، وفيها أسس أول سلطنة اسلامية فى تاريخ هذه المنطقة . وتزوج أحمد من بنات شعبه وكان أولاده الثلاثة أجدادا لقبائل التنجور والنجارة والمسبعات التى لا تزال معروفة الى اليوم » .

ولم يطل مقام أبى زيد ورجاله فى دارفور حتى عزموا على الرحيل الى تونس الخضراء . وفى طريقهم الى تونس ، حطوا رحالهم فى بقعة ذات مرأى جميل ، وخرج أبو زيد يمتع ناظريه بمحاسن هذه البقعة ، فشاهد فى أثناء تجواله مضارب خيام ، ولمح فتاة حسناء تتهادى من حول هذه المضارب . فوقعت فى قلبه ، فدنا منها وعرض عليها الزواج ، فقالت له : انتظرنى تحت هذه الشجرة حتى أحضر اليك وأخبرك . ووثق أبو زيد فى قولها ، وجلس تحت الشجرة ينتظر ، وطال انتظاره ولم تحضر الفتاة . وحل فصل الأمطار، وكان لابد لجموع العرب أن يتحركوا الى المراعى الخصبة ، وأبى أبو زيد أن يبارح مكانه تحت الشجرة ،وانسلخ حول كامل وأبو زيد ينتظر . ورجع العرب مع بوادر الصيف ، ومعهم الفتاة الحسناء ، ووقفوا على أطلال مضاربهم القديمة يتفقدونها ، ولم يكن يخطر ببالهم أن يجدوا أبا زيد حيا يرزق ، ولشد ما دهشوا حين رأوا أبا زيد يلوح حيا تحت الشجرة ، الا انه كان هزيلا شاحب اللون رث المنظر ممزق الثياب .

واعجبت الفتاة بهذا المثل الرائع فى الحب والصبر والتضحية من أجلها ، فوعدته بالزواج ، واستشارت قومها فرفضوا بحجة أنه على شفا الهلاك ، وأنه قد أصابه من الضعف والهزال ما لا يصلح بعده لشىء . وعرف أبو زيد الخبر ، فاقبل على الطعام والشراب : يأكل اللحم ويشرب اللبن خمسة عشر يوما متوالية ، حتى استعاد قوته واسترجع صحته . وتزوج من فتاته . وانضم اليه عدد من قومها وواصلوا الرحلة الى تونس .

وهنا تحكى احدى الروايات كيف اهتدى أبو زيد ومن معه الى تونس ، فتروى قصة مشابهة لتلك التى اهتدى بها أبو زيد الى « بلدة القضارف » فى شرق السودان .

ولم تنقطع صلة أبى زيد بالسودان بعد وصوله الى تونس ، بل تمضى احدى الروايات فتقص كيف أن أبا زيد حارب زناتة الحميريين فى شمال افريقية حتى أخضعهم ، ثم ثاروا عليه من جديد بقيادة الزناتى خليفة ، فسار اليهم أبو زيد وطردهم الى الجنوب وتعقب فلولهم حتى وصل الى (العاديك) بلدة على بعد حوالى أربعين ميلا شمالى (باره) فى كردفان . وبالقرب من هذا المكان ، عند تل صغير يسمى « جبل الزناتى » قتل أبو زيد « خليفة » ثم عاد الى تونس . وتضيف رواية أخرى أن أبا زيد كان يصحب معه فى هذه المرة القاضى « بدير » ، وأقام القاضى فى كردفان واليــــه ينتسب « البديرية » الذين يعيشون فى كردفان .

● فى الشعر والامثال :

ومن الواضح أن التغريبة المحلية لم تنحرف فى جوهرها عن الافصاح عن النزعات الشعبية التى عبرت عنها القصة الشعبية المعروفة . ونلاحظ أن روايات التغريبة التى أوردنا مضمونها فيما سبق ، ليس لها من الطابع المحلى ـ فى حقيقة الأمر ـ الا أسماء الأمكنة وبعض التفصيلات . بل ان كثيرا من هذه الروايات قد نسج على غرار ما ورد فى القصة الشعبية باستثناء هـــذا الذى باشر عملية نقلمكانى وزمانى لبعض الأحداث والشخصيات، ولكنه لا يمس جوهــــر الحس الشعبى الذى انبثق عن أصل القصة .

فأبو زيد فى التغريبة المحلية ، كأبى زيد فى القصة الشائعة ، بطل مغامر وطواف خبير بمسالك الطرق ومجاهلها ، وهو منتصر دائما فى حربه وحبه ، وهوبعيد الصيت قدغطت شهرته علىسائر بنى هلال . ومن هذه الصورة نبعت أمثال سائرة مشتركة بين شعوب العالم العربى ومن بينها السودان . فمن ذلك قولهم : طريق أبى زيد كله مسالك ، القتال للهلالى والشكر لأبى زيد (لشهرته) ، فارس هلال (يضرب للبطل الشجاع) .. الخ

أما « الزناتى » فهو على العكس تماما فى المفهوم الشعبى ، هو مثال للرجل الذى يتظاهر بالقوة ويدعيها مكابرة . فالرجل اذا أراد أن يسخر من قوة خصمه ويحقر من شانه عيره بأنه « مثل الزناتى » . وفى احدى التمثيليات الشعرية التى نظمها شاعر شعبى سودانى فى أوائل هذا القرن ، تصوير للنزاع القديم الذى كان بين قبيلة الشكرية وبطلها « يوسف ستينات » وبين بنى جرار وبطلهم « موسى ودجلى » ففيها يقول الشاعر على لسان يوسف ستينات :

« قايل موسى فى هادى الليالى زناتى » .

أى أظن أن « موسى ودجلى » فى هذه الليالى ـ أى فى هذه الأيام ـ كالزناتى يحاول دعوى لا يقدر على تحقيقها ، وهو تحديه بالقتال كما تحدى الزناتى أبا زيد فكان مصيره القتل .

وفى هذه التمثيلية المشار اليها مثال يوضح لنا جوانب أخرى من التأثر بسيرة بنى هلال . وفى الشعر الشعبى السودانى عدد من المنظومات القصصية وضعت فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، وضعها شعراء شعبيون على وزن الدوبيت ، وهو الوزن الشعبى الحبيب الى نفوس السودانيين . وقد نجد فى بعض هذه المنظومات تأثرا مباشرا بسيرة بنى هلال . ولـكن ينبغى الا نغفل هذه الحقيقة ، وهى أن الشخصية الشـعبية التى تبرز فى هذه المنظومات هى نفسها التى نلتقى بها فى سائر الآداب الشعبية فى أقطار العرب كلها ، فى خلال عصور طويلة ترجع الى ما قبل زمان هجرة بنى هـلال . ومن اليسير على الباحث أن يجد حسا شعبيا مشتركا فى هذه المنظومات وغيرها من الآثار الشعبية التى سبقتها بقرون عديدة . ولكن من الصعب ، فى بعض هذه المنظومات ، أن نرد هذا الحس الى أثر شعبى معين كسيرة بنى هلال . وهل صدرت هذه السيرة الا عن هذا الحس الشعبى المشترك ؟ ولعل أقرب مثال لذلك ما نجده فى هـــذه المنظومات الشعبية من مزج بين مغامرات الحب وبطولة الحرب، وكثيرا ما تلعب المرأة دورين أحدهما فى ميدان الحب والثانى فى ميدان البطولة الحربية . ومثل هذا الاسلوب لا يرجع فى الحقيقة الى أثر شعبى معين بقدر ما يرجع الى اتجاه قديم ورثه الحس الشعبى المشترك منذ عصور قديمة جدا من تاريخ العرب. وقد نجد هذا متمثلا فى الشــــعر الحماسى الذى نظمه شعراء الجاهلية . والمرأة فى الشعر الجاهلى تقف مثالا يتطلع اليه الفرسان ويستلهمونه الحماس والاقدام . والغزل يلازم الشعر الحماسى غالبا ويمتزج به .

ومن أجل هذا يقف الباحث ازاء هذه المنظومات الشـعبية السودانية التى أشرنا اليها ، مترددا فيما اذا كانت قد تأثرت مباشرة بالقصص الشعبية الذائعة فى أقطار العرب ومن بينهـا قصة أبى زيد ، أم أنها استوحت ذلك الحس الشعبى العريق الذى يضرب بجذوره الى آماد بعيدة منذ الجاهلية .

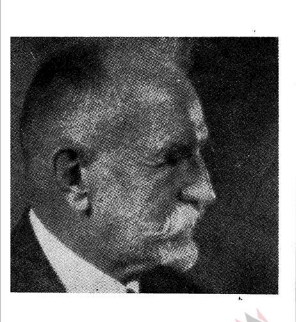
ومع هذا فمن الممكن أن نضع أيدينا على تأثير مباشر لسيرة بنى هلال فى بعض هذه المنظومات. مثال ذلك تلك التمثيلية التى ألمنا اليها من قبل . وهى تصوير حوارى لنزاع قديم حدث فى أيام السلطنة الزرقاء (١٥٠٥ ـ ١٨٢٠ م) بين قبيلة الشكرية وبنى جرار . ولا نعرف الوجه التاريخى لهذا النزاع . ولـكن شاعرا شعبيا ، فى أوائل هذا القرن ، على أساس من الواقع أو من الخيال أو منهما جميعـا ، قد صور هـــذا النزاع بهذه التمثيلية . وتتلخص فى أن الشكرية وبنى جرار ـ وهم أبناء عمومة ـ وقعت بينهم ثارات بسبب المرعى والماء ، فرحل بنو جرار الى غرب السودان ، وبقى الشكرية فى الشرق ، فى اقليم « البطانة » . ثم اجتاح الغرب قحط شديد أدى الى عودة بنى جرار الى البطانة بقيادة فارسهم الشاب « موسى ود جلى » . فلما دخلوا البطانة استأذنوا زعيم الشكرية وشيخها « يوسف ستينات » ، وعاشوا فى سلام ردحا من الزمن ، الى أن ثارت الضغائن بينهم بسبب ناقة كانت لموسى فارس بنى جرار ، فهجم هؤلاء على ديار الشكرية ، ونهبوا ابلهم ، واختطفوا « آمنة بنت حسان » زوجة يوسف الشكرى وابنة عمه ، وكانيوسف حينئذ غائبا عن موطنه ، ورجعوا بما أخذوه الى كردفان . فلما رجـع شيخ الشكرية ، لحق ببنى جرار فى الطريق ودارت بينهما معركة حامية ، وهزم الشكرية بنى جرار ثم عفوا عنهم ، ورجع يوسف بزوجته موفور الكرامة .

ومن الشخصيات التى وردت فى هذه التمثيلية : (شمة) أخت موسى ودجلى ومستشارته ، و (الجاز) وهى الجازية فى اللهجة السودانية ، فتاة من بنى جرار ، و (مردس) أى مرداس أحد فرسان الشكرية .

ومن الواضح أن تغريبة بنى جرار ، واختطاف زوجة يوسـف الشكرى ، ثم استردادها ، وقيام (شمة) بدور المستشار لأخيها، كل ذلك عناصر لها ما يقابلها فى قصة أبو زيد . أضف الى ذلك الأسماء التى أطلقها الشاعر السودانى على بعض الشخصيات مثل الجاز ، وشمة ، مردس ، فهذه أسماء نعهدها فى سيرة بنى هلال أو فى أسماء بطونهم .

مفهوم الزمن .. في فلسفة جورج ميد

بقلم : الدكتور صادق سعمان



تقترن الفلسفة التجريبية المعاصرة باسم وليم جيمس وجون ديوى وجورج هربرت ميد . واذا كان القارىء العربى قد تعرض بشكل ملحوظ فى السنوات الاخيرة لبعض كتابات جيمس وديوى التى نشرت بالعربية ، فانه ربما لم يسمع شيئا عن جورج ميد - وهو أحد العمد الأساسية للفلسفة التجريبية . فلم يترجم له أحد - على ما نعلم - حتى هذه اللحظة ، ولم يكتب عنه أحد كتابة عملية، بل ان مؤلفاته غير متداولة فى أوساطنا الفلسفية ، ولا يتعرض لها أساتذة الفلسفة الحديثة عندنا من قريب أو بعيد . وقد يوحى هذا الوضع بأن جورج ميد فيلسوف مغمور لا يستحق دراسة وجهدا ، ولكن حقيقة الأمر غير ذلك تماما . فلقد أشاد وليم جيمس بأصالته ، وقال عنه ديوى : * «انه عقلية فذة ونفاذة ومبتكرة الى أقصى مايكون الابتكار » (١) أما هوايتهيد فلقد شهد له بأنه فيلسوف من الطراز الأول وانأفكاره مثيرة وموحية وتمثل مستوى راق للمغامرات الفكرية (٢) . ويقوم فى الوقت الحاضر بعض الأوفياء من زملائه وطلابه باعادة نشر ما سبق أن نشروه له من كتب بعد مماته (١٩٣١) وينشر ما لم يسبق له النشر ، كما أن بعض كتاباته قد ترجمت فى السنوات

* الهوامش والمراجع فى آخر المقال

الأخيرة من الانجليزية الى لغات أخرى كالالمانية والفرنسية والاسبانية ٠

وكان ميد يؤمن كسائر التجريبيين بالطريقة العلمية والديمقراطية باعتبارهما الدعامتين الأساسيتين للاتجاه التجريبي ٠ وكان يؤمن كذلك بنظرية التطور التي كانت تسود الجو الفكري الذي عاش فيه ، تلك النظرية التي وجهت الأنظار بشكل درامي الى مبدأ التغير بالمقارنة الى مبدأ الثبات التركيبي الذي كانت تؤكده من قبل علوم الفيزياء والرياضة ٠ ولقد ساهم ميد مساهمة فعالة في تفسير حياة الفكر في هذا الاطار التطوري اذ اضطلع بتفسير العقل من زاوية نشأته ووظيفته في عملية التفاعل القائمة بين الكائن والبيئة وبتفسير المجتمع في مقولات تطورية ٠ وجاءت مساهمته في هذا الصدد جليلة حقا لم يسع جمهرة الفلاسفة المعاصرين الا الاعتراف بها كمساهمة علمية وفلسفية اصيلة ٠ ولقد حاول ميد كذلك ان يفسر الزمن تفسيرا جديدا في هذا الاطار التطوري ٠ فكانت هذه محاولة أخرى جريئة اثارت نقاشا وجدلا غير قليل٠ وفي اعتقادنا أن موقف ميد في تفسير الزمن جدير بالدراسة والمناقشة لما تترتب عليه من آثار بعيدة المدى بالنسبة « لعلم » التاريخ ، ولهذا يتناول هذا المقال بالعرض والمناقشة تصور ميد لمفهوم الزمن كما يعرضه في كتاب **فلسفة الحاضر** (٣) وقد يوحي عنوان الكتاب أن المؤلف يعالج الموقف الراهن للفلسفة المعاصرة ، ولكن الكتاب لا يتعرض لهذا انما يتناول مفهوم « الحاضر » باعتباره وجودا زمنيا وباعتباره « ركيزة الواقع » (٤) على حد تعبيره ٠

يرى ميد — كما يرى عدد كبير من الفلاسفة — أن كل ما هو كائن له وجود زمني ، ويرى أيضا أن حاضر ما هو كائن — بالمقارنة الى ماضيه أو مستقبله — هو جوهر وجوده ٠ ولذلك يشار احيانا الى فلسفة ميد على انها « فلسفة الطبيعة في الفعل المضارع » ، ذلك لأنها تسعى الى فهم العالم كما هو متمركزا في الحاضر ، والى تحديد الماضي والمستقبل من حيث علاقاتهما الوظيفية بهذا الحاضر ٠

يقول ميد :

« ان اعتبار شيء ما أمر واقع يعني اعتباره موجودا في الحاضر أو مرتبطا به » ٠

وهذا الموقف يثير السؤال عن علاقة هذا الحاضر — أيا كان — بماضيه ٠ وفي هذا يقول ميد :

ان ماضي أي حدث ليس مجرد « وجود أو حاضر سابق » ٠

فالفرد عندما يستعيد أيام طفولته لا يستطيع أن يعود اليها كما عاشها فعلا وهو صغير ، اذ لا بد له ان يربط بين ذلك الذي مضى وبين ما أصبح عليه الفرد فيما بعد ٠ وحتى اذا استطاع هذا الفرد أن يستعيد هذه الخبرة كما جاءت فعلا في الماضي فانه لا يستطيع الافادة منها ، لأن هذا معناه ان الفرد يكون قد هرب من الحاضر الذي يستفيد فيه من الخبرة الماضية ٠

والماضي عند ميد يشكل الحاضر ويجعل حدوثه ممكنا ، ومن ثم لا بد أن تكون لهذا الماضي صورة محدودة وطبيعة مستقرة ، والا ما كان قادرا على أن يكون قوة مسببة بالنسبة للحاضر ولما أمكن للحاضر أن يكون ما هو كائن عليه ٠ ان الماضي اذن ليس مجرد حدث سابق انما هو ذلك الذي ينشأ عنه الحاضر ، وعلى هذا فهناك امتداد للعلاقات بين الماضي والحاضر ٠

ولكن استمرار العلاقات لا يمثل كل جوانب العلاقة بين الماضي والحاضر ٠ فمفهوم التطور يؤكد ما في الحاضر من جدة ، من تحول عن الماضي أي من عدم اتصال في العلاقات بين الحاضر وماضيه ٠ فالحاضر — أي حاضر — فيه دائما أبدا شيء لم يتشكل بالماضي الذي انبثق عنه ، أي فيه عنصر عدم الاتصال الزمني والسببي ٠ هناك دائما نقطة تحول عن الماضي تجعل هذا الحاضر غير متصل بالماضي وغير متولد عنه ، وبذلك لا يمكن أن نجعل الماضي القديم محتويا على هذا النشوء الجديد أو يفسره ٠

ويقول ميد اننا بعد نشوء هذا الجديد في الحاضر نحاول أن نعيد بناء الماضي في ضوئه ، بمعنى أننا نحاول ان نعيد تصورنا للماضي حتى نستعيد العلاقة والاتصال بين الماضي والحاضر بما فيه من جديد ٠ اننا نحاول ان نستعيد العلاقة بينهما على اساس جديد نزيل بمقتضاه صفة التحول او الانتقال المفاجيء في الجديد عن القديم ٠ اننا نحاول ايجاد وجهة نظر جديدة (أو مجموعة جديدة من القوانين في حالة العلوم الطبيعية) يمكننا في ضوئها أن نفهم ظروف هذا الحاضر الجديد ٠ وما من شك في أن هذا الاطار الجديد للتفسير (أو هذه القوانين) ما كان من الممكن قيامه في الماضي القديم — أي قبل

نشوء الحاضر الجديد ـ لأن ذلك الماضي لم يكن بحاجة اليه .

وهكذا يرى ميد أنه « على الرغم من أن الحدث الجديد يمثل امتدادا للعلاقات القديمة الا انه يعكس على العالم القديم تلك المعالم الفريدة التي تميزه كحدث أو موقف جديد (٥) » ويرى ميد لذلك أن النظام القديم الذى انبثق عنه الجديد لا يمكن أن يبقى كما كان عليه قبل نشوء هذا الجديد ، اذ لابد أن يتغير القديم تغيرا جوهريا في ضوء هذا الجديد فيقول ان الحياة الجديدة الناشئة تغير من طبيعة العالم السابق لها ، تماما كما تؤدى زيادة السرعة فى نقطة معينة الى تغير فى كتلة الاشياء (٦) .

ويخلص ميد من هذا التحليل بقضيته الفلسفية الأساسية فى :

أن الماضي يتغير بتغير الحاضر .

وانه بالتالى ليس هناك ماض واحد وانما مواض متجددة خلال عملية التطور اللامتناهية . وكل حاضر

« يحدد ، والى حد ما ، يختار تلك المعالم التى جعلت وجوده الحاضر الفريد أمرا ممكنا » (٧)

فالماضي عند ميد ليس مطلقا ولكنه نسبى بالنسبة للحاضر ، وهو يتغير امبيريكيا طالما أن هناك تطورا . ويرفض ميد رفضا قاطعا القول بوجود ماض واحد متعين يتشكل ويتقيد به كل حاضر ، اذ يرى فى هذا تنكرا لعنصر النشوء والتطور . فهو وان كان لا ينكر الحقيقة التاريخية التى تؤكد أن قيصر قد عبر نهر الروبيقون ، الا أنه يصر على أن لكل عصر قيصرا مختلفا ونهرا مختلفا باختلاف الاطار الفكرى والقيمى الذى يعكسه كل عصر على هذا الماضي الواحد ـ أو الحقيقة التاريخية الواحدة .

ويوضح لنا ميد فى كتاب آخر « حركات الفكر فى القرن التاسع عشر » الطبيعة المتغيرة للماضي فى أثناء مناقشته للحركة الرومانسية . فمحاولة الرومانسية فى أن تدير حركة الزمن وفى أن تحيا حياة العصور الوسطى توضح موقف ميد فى أن طبيعة الماضي تتوقف بالنسبة لعصر ما على الزاوية الجديدة التى ينظر منها أهل هذا العصر الى هذا الماضي وعلى القدر الذى يعكسون به قيمهم ومشاعرهم عليه .

وهذا الاسقاط يفترض دائما خبرة حاضرة . فالهروب الى الماضي عند الرومانسيين كان يحمل معه ذلك الاحساس المرير بالهزيمة وخيبة الأمل الذى صاحب انهيار الثورة الفرنسية . ان خبرتهم خلال الثورة التى عاشوها والفشل الذى منيت به آمالهم وأطماحهم جعلهم يرون فى مرحلة تاريخية سابقة ما لم يره فيها أولئك الذين عاشوا فيها بالفعل ولا الذين عاشوا فى العصر السابق للعصر الرومانسى. معنى هذا أن تفسير الرومانسيين للعصور الوسطى اختلف عن تفسير أهل العصور الوسطى انفسهم وعن تفسير الذين عاشوا فى عصر الاستنارة (٨) . ومن هذا المثال الواحد نرى استحالة وجود ماض واحد لأجيال متتابعة تأخذ بفروض تفسيرية متباينة . ولعل الفقرة التالية تلخص موقف ميد تلخيصا وافيا :

« ان الماضي هو ذلك النوع من البناء الفكرى الذى تكون الاشارة الى ما فيه ليست اشارة الى أحداث ذات كيان مستقل عن الحاضر الذى هو مركز الواقع ، انما تكون الاشارة الى ما فيه اشارة الى تفسير الحاضر له تفسيرا يسمح بتحرير السلوك الحاضر وتقدمه . وواضح بالطبع أن المادة التى نبنى منها الماضي تقوم فى الحاضر . وانا أقصد بهذا أن تصوراتنا عن هذا الماضي والشواهد التى نبنى فى ضوئها هذا الماضي وان اى تفسير جديد لتصوراتنا عن الماضي سوف تقوم فى الحاضر . وأعنى ايضا أن تصوراتنا وتفسيراتنا الجديدة لهذا الماضي سوف يحكم عليها فى ضوء الصور المنطقية والامبيريكية التى تاخذها هذه الحقائق والشواهد التاريخية فى الحاضر . ومن الواضح ايضا أننا لا نحتكم الى ماض حقيقى يرقد وراءنا كوثيقة ملفوفة نلجأ اليها لتصحيح تصوراتنا عما جاء فيها » (٩)

وقد يقال أنه على الرغم من كل ما يقوله ميد ، فان نظريته لا تخرج عن كونها تأكيدا لتغير نظراتنا وتفسيراتنا للماضي بينما « الماضي فى حد ذاته » لا يتغير بهذه الطريقة الجديدة التى ننظر بها اليه . وهذا بالضبط هو ما ينكره ميد ويهاجمه بعنف . فعنده أن « الماضي فى حد ذاته » ليس ماضيا على الاطلاق ، لأن علاقة هذا الماضي بالحاضر هى ـ كما رأينا ـ أساس ماضيته . ويترتب على انبثاق الحدث الجديد عن القديم قيام زاوية جديدة ننظر منها الى الماضي ونرى من خلالها علاقات جديدة وحقائق جديدة لم تكن واضحة أو ملموسة من قبل فى هذا الماضي . أى أن هذه العلاقات والحقائق الجديدة ليست الا امورا واقعية فى الموقف الجديد لم يكن من الممكن قيامها فى القديم . والأمر الجديد هنا هو تلك الكيفية التى يصبح بها الجديد جزءا

من عالم العلاقات السببية وبذلك يصبح هذا الجديد جزءا لا يتجزأ من الماضي .

والماضي الجديد – أى الذى تؤكده هذه العلاقات الجديدة – هو الماضي الحقيقي لهذا الحاضر ولايمكن الماضي ان يكون « حقيقيا فى حد ذاته » ، انه حقيقى بالنسبة لحاضر ما .

وفى هذا الاطار يهاجم ميد الفيلسوف الكسندر الذى نظر الى الماضي نظرة مطلقة واعتبره وجودا سابقا قائما بذاته مجردا وقادرا على أن يولد كل وجود تال (١٠) . ففى ميتافيزيقية الكسندر يتحول مفهوم الزمان والمكان الى بناء رياضى منعزل عن الوقائع الفيزيقية التى يفسرها ، اى يتحول الى كيان ميتافيزيقى تشتق منه باسلوب او بآخر كل تعقيدات الطبيعة ، هذا هو المفهوم المطلق للزمن الذى لا يمكن أن يفسر موضوعيا ظواهر الجدة والنشوء فى الخبرة ، ومن ثم يجعل منهما سرا غامضا ، أو يفسرها تفسيرا ذاتيا بحتا ، أو يردها الى قوة مسببة خارجية . أما بالنسبة لميد فالماضى ليس كيانا مستقلا أو صفة ثابتة غير متغيرة انما هو عملية ، انه تغير . والماضى – مثل الحاضر والمستقبل – لا بد أن يتميز بسهولته وتغيره . فالزمن عند ميد لا يتكون من عدد لا نهائى من لحظات متميزة ، منفصلة جادة وقاطعة .

ولا يرى ميد تناقضا بين عنصرى الحتمية الأساسية فى الماضى والتجديد فيه (على أساس الحاضر الجديد) . فكل من العنصرين تطبيق من زاوية مختلفة . فالماضى الذى يفسر ظاهرة نشوء الحاضر ماض لا يمكن تغيير مجراه لأن شروطه المحددة تتحقق فى الحاضر الذى يعتبر الماضى امرا نسبيا له . فالحتمية تنطبق على الماضى المتضمن فى أى حاضر ، ولكن حينما ينبثق حاضر جديد حيث تنشأ وقائع وعلاقات جديدة لا يحتويها الماضى ، ففى هذه الحال تصبح الظروف المجددة (أى ماضى هذا الحاضر) بالضرورة مختلفة .

ويمكننا ان ننظر الى قوانين أى علم فى هذا الضوء . فالقانون العلمى يفترض أن الحاضر نتيجة للماضى والا ما صلح هذا القانون لتفسير المادة التى يفسرها . وعلى هذا فاتجاه العلم بهذا المعنى اتجاه حتمى . ولكن العلم يقوم باستمرار باعادة صياغة الماضى – الذى انبثقت عنه عناصر جديدة – فى قوانين جديدة . فالعالم يرحب باستمرار بأى تفسير جديد للعلاقات أو للظواهر يقوم على وقائع جديدة ، أى أنه يتطلع الى أى ماض جديد . ان اكتشاف علاقة جديدة تدفع العلماء الى اعادة النظر فى تفسيراتهم السابقة للظواهر ، الى اعادة تركيب الماضى فى ضوء ما استجد (١١) .

ويبدو أن ميد قد توصل الى مفهومه عن الماضى – فى ان هناك مواضى متعددة بتعدد الحواضر – نتيجة لشعوره بأن نظريات التفسير التاريخى تتحطم على صخرة الحقائق الجديدة الصلبة ، تماما كما هو الحال فى نظريات العلوم الطبيعية . ان معرفتنا عن الماضى تنتقل فى شكل نظريات أو عموميات تماما كما تنتقل معارفنا عن الطبيعة فى شكل قوانين . وفى كل ميدان من ميادين المعرفة نجد ان اكتشاف وقائع أو علاقات جديدة أو آثار جديدة تدخل الى الصورة اعتبارات جديدة يتعين على النظريات القائمة أن تفسح لها مجالا . معنى هذا أنه يتعين على هذه النظريات أن تعيد صياغة نفسها فى ضوء هذه الحالات الجديدة . وعلى ذلك **فان دراسة التاريخ (أو دراسة مشكلة الماضى) ليست الا مثلا للاتجاه العلمى فى الدراسة ازاء أية مشكلة .**

وفى المثال الذى ذكرناه الخاص بمحاولة الرومانسية ان تحيا حياة عصر آخر نرى مثلا للعملية التى يحدد بها كل عصر طبيعة هذا الماضى . وهذه العملية هى نفسها طريقة البحث العلمى مطبقة على نوع من المشكلات اعتدنا الا نقرنه بالعلم . وبعبارة أخرى ان مشكلة الماضى ومشكلة العلم الطبيعى واحدة ، فالحاضر الجديد أو الظاهرة الجديدة أو العلاقة الجديدة أو الاستثناء عن القاعدةالعلمية السائدة يجعل نظرياتنا القديمة فى حاجة الى تعديل . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، ان العالم يتناول بالبحث موضوعات واقعية وهو يعرف أنه لا يعرف طبيعة الاشياء التى يبحث فيها معرفة تامة – والا ما قام البحث – وأن الموضوعات التى بدا بها سوف تأخذ فى النهاية شكلا ومعنى مختلفا اختلافا واضحا عن شكلها ومعناها الذى بدت له بها فى أول الأمر ، ويعرف كذلك أن نظرياته عنها سوف تخضع للتعديل المتواصل فى ضوء ما يستجد له من معارف وأدلة . وكذلك الحال مع المؤرخ ، فهو يتناول مجموعة أو سلسلة من الاحداث سابقة للحاضر ويراها ويصفها ويحللها

بأساليب تختلف باختلاف النظريات التي يقوم عليها التفسير اى باختلاف المعارف الراهنة وخبرة الجنس البشرى فى هذه اللحظة . وفى هذه العملية يختلف الماضى القديم عن الماضى الجديد (اى فى صورته الجديدة) تماما كما يختلف موضوع البحث فى صورته الجديدة عنه فى صورته القديمة بالنسبة للعالم . وفى كلتا الحالتين ان المسألة ليست مسألة رؤية موضوع أو واقع أو أحداث تاريخية قائمة بذاتها منفصلة عن الانسان وما على الانسان الا أن يحدق فيها ببصره أو يفتحها كما يفتح صندوقا مغلقا أو « وثيقة ملفوفة » ويستطلع ما فيها . فالرؤية تعكس نظاما كاملا من الميول والاهتمامات والقيم والاهداف والمثل التى تجعلنا نرى ما نراه بصورة دون اخرى ونرى فيه طبيعة ما دون غيرها. وهذا الأمر ينطبق على كل مراحل البحث العلمى كما انه ينطبق على كل السلوك البشرى . فالملاحظة غير المتحيزة تماما لا وجود لها ، ومهما كان العالم يقظا فى محاولاته فى أن يحد من تدخل الناحية الشخصية ويحتاط لها حتى لا تشكل مجرى البحث ونتائجه الا أن اعتباراته لا تزال مع ذلك موجهة بنظريات أو بوجهة نظر يكون العالم على استعداد لتعديلها أو رفضها اذا ما دعى الأمر .

ونحن على اتفاق مع ميد فى موقفه العام ازاء العلاقة بين الماضى والحاضر ، غير أن موقف ميد يثير عندنا بعض الاسئلة التى كان يجدر به أن يناقشها ، ومصدر هذه الاسئلة هو تأكيد ميد بأن الحاضر « ركيزة الواقع » . فاذا كان الماضى هو بناء فكرى فى الحاضر لأحداث تاريخية واذا كانت مادة هذا البناء تقوم فى الحاضر واذا كان هدف هذا البناء توجيه هذا الحاضر ، اذا كان هذا هو الماضى فان الحاضر هو ايضا بناء فكرى . فالحاضر من حيث انه مركز الوجود الواقعى ليس امرا واضحا بذاته تماما كما هو الحال مع الماضى والمستقبل ، انه ايضا يحتاج الى تصوير وتفسير. فكما أن الاشارة لأى شىء فى الماضى ليست اشارة الى احداث ذات وجود مستقل عن الحاضر ، فان الاشارة ايضا الى اى شىء فى الحاضر ليست اشارة الى احداث ذات وجود أو « واقع فى ذاته » مستقل عن الماضى أو المستقبل . ان الاشارة الى شىء ما فى الحاضر قد تكون واقعا تماما مثل الاشارة الى شىء ما فى الماضى أو المستقبل . فالقول بأننى أشعر فى هذه اللحظة بصداع يمكن الا يكون واقعا ، اى يمكن أن يكون قولا خاطئا تماما مثل قولى بأننى شعرت بصداع أمس أو سوف أشعر بصداع غدا . حقا اننا حينما نصور الماضى ونفسره فانما نفعل هذا من خلال تفسيرنا للحاضر – أيا كان هذا التفسير . ولكن تفسيرنا للحاضر لا بد أن يتم فى ضوء الماضى أو / والمستقبل – اللهم الا اذا اردنا أن نحصل حاصلا ونقول ان الحاضر هو الحاضر. معنى هذا اننا حينما نشير الى الحاضر فانما نفعل ذلك عن طريق تصويرنا وتفسيرنا لهذا الحاضر فى ضوء الماضى والمستقبل . ان الحاضر لا يكون ذا معنى الا اذا كان له ماض محدد او / ومستقبل محدد ، فاذا لم يكن الماضى واقعا فكيف يتسنى لنا أن نتعلم منه لكى نطور الحاضر ؟ واذا لم يكن المستقبل واقعا فكيف يمكننا ان نتأكد من ان الحاضر يتعدل ويتطور ؟ لا بد أن يكون للحاضر ماض ومستقبل لأنهما بمثابة الاطار والمرجع لتوجيهه، ولا بد أن ننظر فلسفيا الى كل من الحاضر والماضى والمستقبل على أنه واقع حقيقى .

معنى هذا اننا لا نختلف مع ميد فى قوله بأن المادة التى نصور بها الماضى تقوم فى الحاضر ، ولكنا نقول أيضا بأنه ما كان من الممكن أن تقوم هذه المادة فى الحاضر ما لم يكن هناك ماض واقعى . وبعبارة أخرى ، اننا نذهب مع ميد فى أننا ننظر دائما الى المادة التاريخية من زاوية مشكلة حاضرة، ولكن هذه المشكلة الحاضرة لا تسبب أو تنتج أو توجد بأى معنى وجودى هذه المادة التاريخية . صحيح ان تفسيرنا للمادة التاريخية التى نبنى منها الماضى يتحدد بالمشكلة الحاضرة ، الا أنه من الممكن أيضا ان نعكس الوضع ونقول ان المشكلة الحاضرة لا يكون لها معنى أو تفسير مستنير الا فى ضوء جذورها التاريخية . فاذا كانت المشكلة الحاضرة هى التى تحدد التفسير المناسب للمادة التاريخية ، فان الماضى باعتباره ماضيا هو الذى يمدنا بهذه المادة . واذا سلمنا بأن تفسير هذه المادة التاريخية يختلف باختلاف المشكلة الحاضرة، افليس صحيحا أيضا ان الشكل الذى تأخذه المشكلة الحاضرة يمكن – ويجب – ان يختلف باختلاف هذه المادة الماضية ؟ ان المعنى الذى نضيفه على مادة تاريخية معينة يختلف باختلاف المشكلة الحاضرة ، كما أن معنى المشكلة الحاضرة الواحدة يختلف ويتنوع باختلاف تصورنا وتفسيرنا لها .

نخلص من هذا باختصار بأن الحاضر من حيثانه حاضر ليس واقعا واضحا بذاته لا يحتاج الى برهان ، ذلك لانه مثل الماضي والمستقبل يحتاج الى تصوير وتفسير دائم متجدد .

وليس معنى هذه المناقشة لمفهوم جورج ميد في الزمن اننا نتهمه بتجسيد الحاضر وتجسيده واعطائه منزلة ميتافيزيقية تسمو به عن الماضي والمستقبل . فهذا ابعد ما يكون عن اتجاه ميد وان كانت بعض العبارات والفقرات قد توحي بتحيزه للحاضر من حيث واقعيته . ولعل الحاضر الذى اراد جورج ميد أن يؤكده هو ذلك الذى نستطيع أن نصفه بأنه « **حاضر في منظور** » أو « حاضر ذو بعد » Present in perspective ويصبح الماضي والمستقبل هما البعدان اللذان نرى عن طريقهما « الحاضر في منظور » . فنحن اذا اردنا ، على سبيل المثال ، أن نرى القلم الذى نمسكه في هذه اللحظة بيدنا لا بد أن نضعه على بعد مناسب من العين حتى يتسنى تصويره . ولا يمكن أن تحدث الرؤية بأن نعكس مدار الرؤية ونجعل العين تنظر الى الوراء ، أى تنظر الى قاعها ، لا بأن نحاول أن نجعل العين ترى القلم مباشرة أى بالصاق القلم بالعين لا بد أن تكون هناك مسافة والا استحالت الرؤية ، وفي هذا الوضع يكون لكل منا وللقلم وجود واقعي ، يكون كل منا حاضر ، وتكون المسافة التي تجعل الرؤية ممكنة مسافة ذات مغزى ودلالة أى ليست عدما ، ليست لا وجودا ، وانما هي جزء أساسي من الموقف . وكلما زادت هذه المسافة كان لا بد من حسابها زمنيا .

وبناء على هذا ، ليس الحاضر هو ذلك الواقع المباشر زمنيا ومكانيا ، وهو ليس ايضا ذلك الواقع الواضح بذاته ، انما هو الوجود في منظور حيث يجتمع الحاضر والماضي والمستقبل وحيث يعتمد كل منها على الآخر . وفي هذا المنظور يتسنى وصف كل منها — كوجود واقعي — وصفا حيا يبين هذا الاعتماد المتبادل .

* * *

وللمناقشة السابقة مغزاها بالنسبة لنظرتنا للتاريخ باعتباره « علما » . فهناك ولا شك اتجاه يعوزه العمق الفلسفي يؤمن « بالحاضر المباشر » وبأن التاريخ لا يمكن أن يصبح علما ، ويعتبر التاريخ فنا اكثر منه علما ، وهو بذلك يفترض افتراضا خاطئا نحو الفن اذ يراه أمرا ذاتيا محضا. وتقوم دعاوى اصحاب هذا الاتجاه على الأسس التالية :

١ — ان المادة التاريخية يختارها المؤرخ ، وأن هذا الاختيار يقوم على هوى من يختار وتحيزاته.

٢ — ان مبعث الاهتمام التاريخي مشكلة حاضرة، وعلى ذلك فان الماضي دائما هو ماضي الحاضر . ولما كان الحاضر متغيرا فليس للماضي وجود موضوعي مستقر مستقل بذاته .

٣ — أن كل عصر قد أعاد كتابة التاريخ ويجب أن يعيد هذه الكتابة حتى يلائم حاجاته واهتماماته، وعلى ذلك فالتاريخ لا بد أن يقوم على المسخ والتحريف ومن ثم لا يمكن أن يكون علما .

ونستطيع الآن أن نتناول هذه الدعاوى في ضوء ما سبق أن عرضناه في فلسفة الحاضر .

١ — ان كل عصر قد اعاد كتابة الكيمياء والفيزياء والأحياء والرياضة ، ومع ذلك فهذه علوم لا نشك في علميتها . ولما كان تقدم المعرفة يمكن — كما رأينا — في ذلك الجهد المتواصل لاعادة تصوير الوقائع والحقائق والعلاقات ، فان عملية اعادة كتابة التاريخ تساير الروح العلمية ولا تجافيها على الاطلاق من هذه الزاوية . لقد رأينا أن اعادة تركيب الماضي في ضوء ما يستجد من معارف أو خبرة أمر يقابله في العلوم الطبيعية ذلك التعديل المتواصل في التفسيرات والنظريات والقوانين العلمية في ضوء الحقائق او الاكتشافات الجديدة .

٢ — ان كل مادة علمية مادة مختارة . فالاختيار يتم في سائر العلوم ، والأسلوب العلمي هو أسلوب هذا الاختيار . فاذا كان هناك مؤرخون يجهلون هذا الاسلوب فان هذا لا ينال بحال من المعايير الايجابية للبحث التاريخي العلمي .

٣ — ان مصدر الاهتمام التاريخي مشكلة حاضرة ولكن هذه المشكلة — كما ناقشناها — تصور وتصاغ في منظور تاريخي يكون فيه كل من الماضي والحاضر والمستقبل في اعتماد متبادل على الآخر ويكون كل منها واقعا وموضوعيا . فالمؤرخون قد يناقشون « حقيقة » تاريخية مثل عبور قيصر لنهر الروبيقون في تاريخ معين . وهم يناقشونها لان لصحتها او لعدم صحتها مغزى واضحا وبعيد الأثر على غيرها من الحقائق التاريخية ، فاذا ثبت

مثلا ان قيصر لم يعبر هــذا النهر أو انه عبره فى غير هذا التاريخ المعين لأدى هذا الى اختلال العلاقات بين هذا الحدث وبين غيره من الأحداث التاريخيــة وربما أدى هذا الى ضرورة اعادة النظر فى جزء كبير من تاريخ العالم الغربى . بهذا المعنى نقول ان التاريخ يمكن ويجب أن يكون علميا ، ذلك لأن المادة التاريخية لا بد أن تآزر بعضها الآخر . ولكن الأمر لا يقتصر على هذا اذ ان الهدف الأساسى للبحث التاريخى ، فى رأينا ، هو أن يصور ـ أو على الأصح يعيد تصوير ـ الحياة الانسانية فى منظور حتى يكتسب كل فرد وكل حدث معنى فى مجال تاريخى معين . ونجد مثلا رائعا لهــذا عند دارون . فعندما كتب « أصــل الأجناس » كان فى الواقع يكتب تاريخا طبيعيــا ، ولكنه ـ كعالم ـ كتب هذا التاريخ بأسلوب يختلف اختلافا جوهريا عن أســلوب الفيلسوف هربرت سبنسر . فلقد كان لمفهوم التطور عند دارون معنى واضــح ومحــدد ، كان يعنى ، على الأقــل ، الوصف التــاريخى العلمى لنشــوء سـلوك ما نتيجة للتفاعل القــائم بين الأورجانزم وبيئته . ولعلنــا لا نخرج عن الصــواب ان قلنــا ان المساهمة الأساسية لدارون هى فى رؤيته لنشوء الاورجانزم فى منظور . وبذلك أصبح من الممكن تفسير هذا النشوء الجديد وما يعتريه من تغيرات تفسيرا علميا يضع هذا الحاضر الجديد فى اتصال مع ماضيه الدينمى الذى مهــد لهــذا الانبثاق فالكائنات الحية الفردة ـ مثل شخصيات المسرحية ـ تدخل فى ارتباطات متعددة الأبعاد ، وتمهد هــذه الارتباطات ـ كما هو الحال أيضا فى المسرحية ـ الى الذروة . وتكمن عبقرية العالم ـ مثل عبقــرية الفنان ـ فى توضيح هذه الارتباطات والتداخلات المعقدة الدقيقة حتى اذا ما وصلت الى ذروتها أو الى تحول مفاجىء (أى الى نشوء جديد) لم يصبح الأمر خارقا أو غريبا أو اعجــازا خارجا عن نطاق الأحداث الطبيعية وبالتالى لا يتطلب تفسيره الالتجاء الى قوة خارجية .

ولا يمكن للمؤرخ ـ ولا الفنان ـ أن يقوم ببناء أو رسم هذا المنظور الا اذا قدر أن مفهــوم التطور أكثر تعقيدا وحيوية من مجرد التــتابع الزمنى ، وأنه يعنى الاضطلاع بتصوير جديد لحاضر ما فى ضوء ارتباطاته الماضية و / أو المستقبلة . ولا غرابة اذن ان وجدنا ان بعض الروائيين والقصصيين ـ أمثــال سيرفنتيس وتولستوى وبلزاك ودربزر ـ أكثر قيمة لنا من الناحية التاريخية من كثير مــن المؤرخين التقليــديين ، ذلك لأن الكاتب القصصى الجيد لا يعنى بمجرد سرد القصة فى ترتيبهــا وتتابعها الزمنى ، انما يعنى بسردها بطريقة تجعلها تنمو وتتطور ككل عضوى . وهذا هو أمثل مستوى لكتابة التاريخ . وبمعنى آخر ان المؤرخ كالفنان لا يصور الحاضر تصويرا فوتوغرافيا اذ لا بد أن يقيم لهذا الحاضر منظورا يجعل فيه جوانب ماضى هذا الحاضر تتفاعل وتتحرك حتى تصــل الى الحاضر . وأخيرا ان المؤرخ كالفنان لا بد أن يعبر عن قدرته فى بناء هذا المنظور فى قوالب محسوسة تسمح للآخرين بأن يتعلموا منه أن يروا بدورهم الأشياء والأحداث فى منظور .

هوامش ومراجع

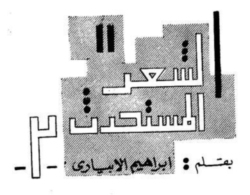
1. — John Dewey, «Prefatory Remarks«, in Arthur E. Murphy (ed.), **The Philosophy of the Present**, by George Hebert Mead, in **The Journal of Philosophy**, XXXVII, 1951, p. 311.
2. — Statement by Alfred North Whitehead in George Herbert Mead, **Mind, Self, and Society**, edited by Charles W. Morris, Chicago: The University of Chicago Press, 1934, (front page).

٣) كان هذا الكتاب فى أصله ثلاث محــاضرات القاها ميد فى اجتماع الجمعية الفلسفية الامريكية الذى عقد فى بركلى فى ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، وكان ينوى ميد تدعيم وتطوير هــذه المحاضرات ولكن مشاغله الادارية كرئيس لقسم الفلسفة بجامعــة شيكاغو حالت دون ذلك . وبعــد مماته فى ابريل سنة ١٩٣١ قام زميله الاستاذ ارثر مرفى بنشر هذه المحاضرات مع عدد من الملحقات التى لم يســبق نشرها . وفصول هذا الكتاب هى : الحاضر ركيــزة الواقع . (٢) النشوء والتهوية . (٣) الطبيعــة الاجتماعية للحاضر . (٤) مضامين الذات .

« وفلسفة الحاضر » هو العنوان الذى اختاره ميد لهذه المحاضرات التى القاها .

٤) هذا هو عنوان الفصل الاول من الكتاب .

5. — George H. Mead, **The Philosophy of the Present**, op. oit, p. 69.
6. — **Ibid.**, p. 65. 7 **Ibid** p. 23.
8. — George H. Mead, **Movements of Thought in the Nineteent hCentury**. Chicago : University fo Chicag Press, 1936, pp. 57-65.
9. — Gerge H. Mead, **The Philosophy of the Present**, op. oit., p. 29.
10. — **Ibid**, pp. 43-44,
11. — **Ibid**, pp. 93,4 and rest of Essay.



انتهيت فى تمهيدى ــ أو كلمتى الأولى ــ الى أن الفن كالعلم لابد من أن تضبطه ضوابط معرفة تميز طيبه من خبيثه ، وأن الفن كالعلم كلما دق دقت ضوابطه وعز مناله على الكثرة ، وان الفن يسمو عن العلم فى انه يعتمد على موهبة ، وما أقل الموهوبين .

وأن الشعر أسمى الفنون لأن الموهبة فيه تحتاج الى عقل واع وتجربة فكرية سليمة ، وقليل من يجمعون بين الموهبة وبين العقل الواعى وتلك التجربة الفكرية السليمة ، لهذا نظر العرب الى الشاعر نظرة المشدوه فتخيلوه ملزوما بشيطان يملى عليه ، كما نظر اليونان الى الشاعر نظرتهم الى الرجل الملهم تملى عليه الآلهة .

***

وانتهيت بك ايضا الى أن هذا الفن من القول ــ أعنى الشعر ــ حين استوىَ على الألسنة ضبطه ، استوت فى الفكر قواعده الضابطة ، فقام العلم الشعرى الى جانب الفن الشعرى ، كما قامت علوم أخرى الى جانب فنون أخرى ، منها : علما النحو والصرف اللذان قاما الى جانب فن القول يؤكدان سلامته التى استوت على الألسنة ، ومنها : علوم البلاغة التى قامت الى جانب فن القول أيضا لتؤمن بيانه الذى استوى على الألسنة .

وانتهيت بك الى أن الاخلال بتلك العلوم التى هى من املاء تلك الفنون جاء عن قصور سببه تلك المحنة الطويلة القاسية التى منيت بها البيئة العربية ، وشارك فيها أبناؤها مخدوعين بعجزهم ، كما شارك فيها غير ابنائها خادعين باغرائهم ليفوتوا على الأمة العربية أول مقوم من مقوماتها .

وانتهيت بك الى أن الخروج على تلك العلوم تمهيد للخروج على تلك الفنون ، فالخروج على علمى النحو والصرف تمهيد للخروج على أسلوب الكلام فى المظهر المميز له عن غيره ، والخروج على علوم اللغة خروج على اللغة فى نظام بنائها المكون لها ، والخروج على علم البلاغة خروج على مقومات بيان اللغة واهدار لقيود التجويد ، والخروج على علوم الشعر خروج على معالم هذا الفن المميزة له، وفصل بيننا وبين موروث عظيم سوف لا يذكر بخير أو شر ان تم هذا الخروج . ثم ان الخروج على هذا كله ، ان تم للهادمين هذا كله ، سوف يخرج بالأمة العربية عن نظام الى غير نظام ، وسوف يخرج بها من شيء الى لا شيء ، وسوف يضعها بين الأمم البادئة ، وما هى بآمنة وهى تخطو متعثرة ان

تتخطفها حضارات مختلفة فتصبح أوزاعا موزعة فى أمم متنوعة .

وبعد ، فالشعر لم يقصر به قالبه عن ان يتسع لفنون القول ، بل كان التقصير من محاوليه حين تصدى لقوله من رزقوا الاستعداد للموهبة ولم يبلغوا أن يرزقوا الموهبة كاملة ، وهم على هذا لم يبلغوا مدى العقل الواعى ولا مدى التجربةالفكرية السليمة ، وأعنى بالعقل الواعى الحصيلة التى تجتمع للانسان عن دراية ورواية فى شتى فروع المعرفة ، واعنى بالتجربة الفكرية السليمة ذاتية الفرد التى تكسبه ملكة الحكم على الأشياء بعد استصفائها والخروج منها بتجربة له متميزة عن تجارب غيره .

والموهبة وما اليها من عقل واع وتجربة فكرية سليمة يشترط لهما وعاء من اللفظ يتفقوجمالهما وروعتهما . والموهوب العاقل المجرب لا يقنع لتجربته بالغث من اللفظ ، ولا بالدنى من الأسلوب ، فهو لهذا يعيش مجاهدا فى أن يضم الى ما عنده حصيلة لغوية وفيرة وبصرا بالجيد الرصين كلمات وأسلوبا .

والفن جميل لا ينجذب الا الى جميل مثله ، لهذا كان حرص كل صاحب فن على أن يختار اطاره ويبدع فيه ابداعه فى فكرته . وان رايت الاطار يهون دلك ذلك على هوان الفكرة .

وحين ملك الموهوبون هذا كله لان لهم الشعر وطاع ، فاملوا فيه تجاربهم ، وافصح هو عما يحسون .

ولا يضير الشعر العربى انه اخذ فى طريق واخذه غيره فى طريق ، فلكل بيئة خصائصها ، والذى يملى على الشاعر هنا غير الذى يملى على الشاعر هناك، ولكن الذى يضير الشعر العربى انه لايطوع لاغراض النفس ولا يطوع لتجاربها .

ولقد رأينا الشعر العربى الذى لم يتسع قديمه لألوان اتسع لها الشعر اليونانى القديم قد اتسع حديثه لهذا الألوان من ملاحم ومآس دون خروج على معالمه المرسومة .

ولو قدر لشاعر قديم أن يسمع ما قيل فى ذلك اليوم ما انكره ولوجد الحبل موصولا بين القديم والحديث لم يجد عليه ما يقطعه ويقف القدامى فى ناحية والمحدثين فى ناحية ، لا صلة بينهم جامعة على عامل واحد من صفته أن يكون جامعا .

وما ندعى ان قدامى الشعراء كلهم حققوا رسالتهم بل ان منهم من ثنتهم الحياة عن أن يحققوا لتلك الموهبة النادرة الرسالة النادرة ، فأساءوا الى الشعر اساءة المستحدثين اليه ، على فرق ما بين الاساءتين ، فتلك اساءة خسر الناس من جرائها الافادة من تجربة رزقها موهوب ، وهذه خسارة سوف يخسر الناس بها مقوما من مقومات اللغة ، وما أسرعهم الى أن يخسروا لفتهم حين يخسرون مقوما بعد مقوم .

وما من شك فى أن الشعر العربى حين شغل بالفردية عن الحياة العامة — وأعنى بالفردية شغله بالملوك ومن مع الملوك ، يستقصى حياتهم وحركاتهم وسكناتهم — ابتعد عن رسالته ، ابتعد عن أن يكون تجربة بمعناها الحق تعبر عما يحس الناس ، لذلك لم يملأ عقول الناس ولا دخل الى قلوبهم وفقد أثره فى نفوسهم . وكانت تلك الركدة التى اتهم فيها الشعر العربى بقصوره ، أو فى قول أصبح ، اتهم فيها الشعراء العرب بقصورهم عن أن يفيدوا الناس بتجربتهم الشعرية ويملئوا عليهم نفوسهم ويوقظوا فيهم عواطفهم ، اذ ما أحوج الناس مع مادية الحياة الى صحوة روحية ويقظة نفسية ، وليس شيء أقدر من الفن على هذه الصحوة وتلك اليقظة ، والشعر أقوى الفنون جميعا لجريانه على الألسنة ، يتمثله القائم والقاعد والسارى والساكن فى يسر دون عناء ولا نقلة .

والنفوس حين تراح للشعر تراح للفظه وتراح لمعناه ، تراح للفظه بشتى ضوابطه : بالكلمة المختارة ، والأسلوب الرصين ، وتراح لمعناه حين تهز هذه المعانى المشاعر وتخالط الأرواح وتمتزج بالأفئدة ، ثم تراح بعد هذا الراحة الموسيقية التى تنقلها من واد الى واد ومن نهج الى نهج ، واعنى الوزن المضبوط غير المختل والنهاية الموحدة التى تنقل النفوس من سرد النثر المتصل وتقفها مواقف غير بعيدة الآماد ، فتوفر على الفكر عناء الكد فى تتبع الجمل الطوال ، وتجعلها تحس انها بين يدى نهج له مقوماته .

ولقد قلت لك ان الشعر يمثل ادق فكرة وادق معنى ويصور هذا وذاك فى ادق اسلوب لذلك كان حتما الا تطول جمله ، وكان حتما ان يكون له وقفات فاصلة ، وكان حتما أن تتميز تلك الوقفات الفاصلة، وكان حتما ان تتوحد الفواصل ليعرف الفكر —

المتتبع الحريص على ألا يفوته شيء – المدى الذى ينتهى عنده .

وكان هذا هو طابع الشعر العربى فى عمومه ، تخلف شيئا فى رسالته حين ضعف الشعراء أن يكونوا أصحاب رسالة ، ولكنه بقى شعرا عربيا ، وتخلف شيئا فى معناه حين تخلف الشعراء عن أن يدخلوا اليه بالعقل الواعى والتجربة الفكرية ، وتخلف شيئا فى لفظه حين تخلف الشعراء عن أن يكون لهم البصر اللغوى والبصر البيانى ، وها هو ذا يراد له أن يخرج عن ثوبه كله ليكون شيئا آخر غير عربى .

والغريب أن الدعوة الى هذا الحدث تعاصر نهضة من نهضات الشعر العربى اتسعت لما لم يتسع له الشعر القديم ، واظلت شعراء مجددين الانوا الشعر العربى لأغراض كثيرة لم يعرض لها من قبل ، وتعاصر نهضة اجتماعية همها ان تجمع العرب على مقوماتهم ، وهمها أن تجمع العرب على القديم لتضمنهم مجتمعين على الجديد ، واخوف ما تخافه تلك النهضة أن يهرب العرب من قديمهم فيهرب منهم حاضرهم ، فاذا هم على غير شيء ، واذا هم كلمات لا كلمة .

ولكن الأمر كما قلت لك قوة وضعف وقدرة وعجز ، والقوى القادر ان بدل أضاف وزاد ، والضعيف العاجز ان بدل انتقص واقتطع ، لأن اولهما يدخل الى الأمر دخول الملم به المالك له فيخلق هذا وذاك فى نفسه أنسا بما بين يديه فيلتفت اليه التفاتة من يعنيه كماله واطراده ، على حين يدخل اليه ثانيهما دخول البرم به النافر منه فيخلق هذا وذاك فى نفسه الوحشة مما بين يديه فيزور عنه ازورارة من يعنيه انتقاصه وزواله .

وكما لن يعرف الكلام العربى دون اعرابه كذلك لن يعرف الشعر العربى دون بحوره وقوافيه ، قد نرخص شيئا فى تنوع القوافى على نحو ما قيل فى التسميط والاكفاء ، وقد نرخص شيئا فى الانتقال من بحر الى بحر وفق ما تملى الأغراض ، ولكننا لا نرخص قليلا أو كثيرا فى أن يهلهل الشعر العربى فتنخلع عنه ضوابطه الضابطة له المميزة ، من قافية وبحر ، وننكمش به الى تفعيلات أو ايقاعات مضطربة فنعود به الى حيث بدأ اسلافنا ، حين خطوا الى قول الشعر .

وهذا القيد الذى يبدو ثقيلا على نفوسنا اليوم لم يحس فيه السلف هذا الثقل ، بل ان منهم من الزم نفسه بقيود اخرى يريد أن يسمو بهذا الفن عن مقدور الآخرين ، وذلك كما فعل أبو العلاء فى لزومياته .

ثم ان الشعر العربى يوم ضبطه الروى ضبط المعجميون معاجمهم على الحرف الأخير من الكلمة ، وهم يقصدون بهذا ربط هذا الفرع بذاك الأصل ، فجعلوا تلك المعاجم وهى الأصل مددا لذاك الفرع وهو الشعر .

ونحن اليوم بين يدى محن ظاهرها التجديد وباطنها الهدم ، يشارك فيها مخدوع وخادع ، كما قلت لك .

فالدعوة الى العامية محنة ، والدعوة الى مسخ الاعراب محنة ، والدعوة الى التحلل من مقومات الفصاحة محنة ، والدعوة الى الخروج على عمود الشعر محنة ، على تفاوت فيما بين هذه المحن جميعا . ولقد يبدو بعضها غير ذى خطر واقل ضرا واقرب نفعا ، واذا هو – اذا انعمنا النظر – الخطر كله واكثر ضرا وأبعد نفعا ، واعنى به الدعوة الى التنكر للشعر العربى بضوابطه ومقوماته .

فالداعون هنا لا يعرضون لقانون عام يتصل بالحياة العامة فيصطدمون بالناس عامة ، ولكنهم يعرضون لقانون خاص يتصل بالحياة الخاصة ، فهم على هذا آمنون شيئا ، ثم هم يعرضون صورة فيها لمسة من فن ، بعد ان امحلت صور الفن أو كادت .. والناس حين يطمئنون لا يعنيهم مايبلون به شفاههم ، وهم ان رووا تخيروا .

وما ننكر ان الشعر المستحدث ، الذى ينطلق من معقل الشعر كالهارب يضرب على غير هدى ، فيه ما يشبه القيود وان كانت غير قيود . فالقيد لا يسمى قيدا الا اذا تحددت أركانه . وما اظن الشعر المنطلق يخضع لقيد موحد يوحده ويميزه ، ولكنه قول فنى على كل حال ، نثر أقرب منه الى الشعر ، فهذا أسلوب من أساليب النثر وليس اسلوبا من أساليب الشعر . ولو وقف بأصحابه عند هذا لقبلناه وعددنا امتدادا للسجع النثرى ، ولكنا لا نرضاه أن يكون شعرا ، ولا نرضى أن يكون كل خارج على القافية شعرا ، ولا كل خارج على البحور شعرا ، اللهم الا أن ينضاف بهذا الخروج بحر جديد ذو معالم جديدة ضابطة ، ليكون هذا المنضاف فنا ، والا ظل يتخبط فى متاهات القول الى أن يضبطه ضابط ليكون فنا .

والشعر العربي يوم أن أصبح فنا ضبطته بحوره الستة عشر ، لايضيرها أن تتنوع تنوعا واضحا ثابتا ، وضبطته قوافيه التي لن يضيرها ان تتوحد مع القدرة والتمكن ، وان تتنوع مختلف التنوع مع اختلاف القدرة واختلاف التمكن .

ونحن نريد أن نعرف الشعر العربي فنا فنحفظ عليه ضوابطه ، ولا نريد ان نعرفه غير فن فلانرعى له ضوابطه ، كما لا نريد ان نعرفه محاولات كتلك التي دخل بها أسلافنا الى الشعر يمليها القصور ويرخى لها العجز .

وقد حدثتك أني لا أملك من محاولات الماضين التي حاولوها دخولا الى هذا الشعر ، لبعد العهد بها ولاهمال الدارسين السابقين وتفريطهم في تدوينها ، كما حدثتك أن محاولات المحدثين التي يحاولونها خروجا على هذا الشعر لا تبعد عنها كثيرا ، فهذه وتلك خطوتان على طرفي الكمال دخولا وخروجا .

واليك نماذج من تلك المحاولات المستحدثة ، وبين يدى منها الكثير ، ولكنى آثرت منها هذه المختارات التي تكاد تستوعب كل ما أدلى به اخواننا المحاولون من محاولات .

— ١ —

يقول قائلهم يصف موطنه سورية :

في بلد في الشرق الاوسط
أسكنه يدعى سوريه
يتسلق خارطة الدنيا
كالنخلة كالعش الاخضر
كرسالة حب مطوية
من وطن .. مخزن نجمات
يتزحلق فوق الابعاد
حلوا كنشيد الانشاد
كهدايا عيد الميلاد

— ٢ —

ويقول قائلهم من مقطوعة عنوانها : « حكمة الدهر » :

نفس الليل المشوشب بالنجمات
نفس العبودات
نفس الآلهة الاغراب تنوح على أغصان منكسرات
نفس الكلمات
ولد غلام بالامس لجارتنا
لكن غلاما آخر مات
مازالوا في قريتنا يحكون حكايات
نفس حكايات العام الماضي
حسان وصبرية همس يتنهد في الحارات
حسان وصبرية أغنية الفتيات
ما زالوا يروون غرامهما
كيف انكسرت جرتها يوم التقت النظرات

وأجتزىء بهذا القدر من هذه المقطوعة لأنتقل بك الى مقطوعة أخرى عنوانها « انهار الملل » :

اطول من هذا النهار
قصتي ..
طويلة .. ثقيلة .. يصف فيها الف نهر من ملل
قالوا : لقد ضيع عمره .. أجل
ضيعته ابحث عن جوهرتي المضيئه
يأتي الصباح
وكم أتى من قبل ولكن لم يقل لمن أتى
ولم يرد أن أظل في الفرار
طول النهار
منظر اصباحي الموعود في حجر الضحى
ولا أحاد
وحينما تغتصب الشمس الرهيبة الاديم
وترتعد الشواظ
اعرف ان كل جفن يحترق
وأن اى ظلمة تضيق عن أن تحتويني في الهجير
لعله النصيب
او لعله عقارب
فكل شيء أحجبه
اذا ما أورقت ساق على الشط الرغيد

— ٤ —

ثم لتقرأ معى شيئا من مقطوعة عنوانها « فداء » :

سامضي قلبي مورد المستحيل
وان أمامي طريقا طويل
تسير طيوف الضحايا عليها
وسوف تلح على الدرب نار الهجير
وأسمى اليها
كأن الورود النواعى تخضلها بالعبير
أنا لا أفدى الحياة لكره الحياة
ولكن لاني عشقت بها نسمات الخلود
فافنيت نعمى وجودى على خفقات الوجود
لاني رأيت اله الشقاء قويا غنيا

— ٥ —

وهاك نموذجا آخر من مقطوعة عنوانها « أغنية للقاهرة » :

لقاك يا مدينتي حجي ومبكايا
لقاك يا مدينتي أساىا
وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت
الى الشوارع المستقلة
الى الشوارع المسفلته
الى الميادين التي تموت في قوتها
خضرة أيامي
وان ما قدر لي يا جرحي النامي
لقاك كلما اغتربت عنك
روحي الظامي
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع الهامي

هذه نماذج قليلة من الشعر المستحدث، غير أنها تفي بتمثيله كله أو تكاد .

فأنت ترى معي أنها قول فيه معنى لا شك في ذلك ، ولا سيما سرد المقطوعة الثالثة التي هي بعنوان :

« أنهار الملل » ، ولكن الى أى لون من لونى القول تنسبه : الى نثره أم شعره ؟ لا اراك تختلف معى فى انه لون نثرى لا لون شعرى ، ولن اناقش الآن مبلغه من الاجادة فذلك له حديث آخر ، ولكنى اعرضه هنا لأناقش نهجه ولأتبين اسلوبه .

ان هذا النهج ليذكرنى بيوم من أيام صباى حين كنت تلميذا بالمدرسة الابتدائية وكنت عندها بالسنة الرابعة . وخلال ذاك العام فقدت أخا لى يصغرنى وكنت احبه حبا كثيرا فانطقنى موته فاذا أنا أقول كلاما احببت أن يكون شعرا فالتزمت فيه حرفا اخيرا جعلته قافية له وحسبتنى نظمت ابياتا اودعتها حزنى وملأتها بشجنى ، وذهبت بها الى استاذ اللغة العربية بالمدرسة اسمعه اياها ، فاذا هو يدلنى فى رفق الى الاسلوب الذى ارتفع به عن ميدان الناثرين الى ميدان الشاعرين ، ولم استعص على النصيحة وأخذت أقرأ وادرس ، ولكنى لم اكن ذا الموهبة الشعرية فتعثرت ولم ابلغ ، غير انى لو عدت الى أسلوبى يوم حاولت تلك المحاولة لوجدته قريبا من بعض هذا الذى يقال ، ولو اننى مضيت فيه لملأت صفحات وصفحات ولسودت كراسات تبلغ سنى عمرى ان لم تبلغ أشهره .

— ٦ —

وبعد فاليك هذا المختار من مقطوعة بعنوان « صائدة الماضى » :

انتظرنى .. غدا سيقذف بى الموج
الى شطك الغريب البعيد
ثم تمشى بى السنين الى بابك
بعد البحث الطويل المديد
وترانى خلف الزجاج
أجر الامس فى لهفة الشوق العنيد

ولعلك الآن لا ترانى مغاليا حين قلت لك ان هذه المحاولات تشبه المحاولات التى دخل بها أسلافنا الى الشعر ، وما كنت مغاليا حين قلت لك ان الفن دقيق والا استوى الناس كلهم فنانين ، وان الشعر ادق والا استوى المتكلمون به كلهم شعراء .

ولو عدت الى النموذج الأول لرأيت معى أنه لم يجمل شيئا الا حين قرب من الادب واستوى على بحر من بحور الشعر العربى أو كاد ، وهو كلما قرب من هذا البحر خف جرسه وطاب وقعه ، وحين يبعد عنه يوحش ، ثم هو كلما ربطته قافية وضبطه روى واحد راحت له الأذن وانست به النفس .

وعد بعد هذا الى النموذج الثانى ، فانت لاشك تحس فيه وحشة ، لا تحس أنك تستمع الى شعر ولكنك تحس أنك تستمع الى نثر ، لا تجذبك اليه الا تلك البقية الباقية من سجع تضفى على هذا الكلم المنثور رنة الشعر . ثم هو بعد هذا نثر ، ونثر لا تضبطه موسيقى ، ولو انه ضبطته موسيقى لضبطته تفعيلات ولو ضبطته تفعيلات لردته الى قيود من الوزن لا يخرج عنها ، ولو لم يخرج عن هذه القيود لاستقام بحرا من بحور الشعر ان لم يكن منها فمرحبا بما يزيد عليها .

وهذا السرد الجميل المنسق فى النموذج الثالث ما اظن قائله اراد به غير أن يكون ناثرا وما اظن تقطيعه له جملا جملا وأسطرا أسطرا سوف يخرجه عن ان يكون أسلوبا من النثر المسجوع وما أكثر أنواع النثر المسجوع .

وما عندى ما اقوله فى النموذج الرابع فوق ما قلته فى النموذج الأول ، فهو حين تنتظمه التفعيلات يحلو شيئا ، وحين ينتظم البيت والبيتين منه روى يحلو شيئا ، واما حين يبعد عن هذا ويبعد عن ذاك يخرج عن مستوى الشعر الى مستوى النثر . وحديثى عن النموذج الخامس يشبه حديثى عن النموذج الثانى . فهو كلام مرصوص لا ضابط له الا سوقه فى أسطر .

واحب قبل ان اختم معك حديثى ان الفتك الى النموذج السادس .

فانت تراه معى يجود ويطرب ، وتراه معى حلوا مستجادا ، ولكنك لو عدت تسأل نفسك : لم اختص هذا اللون من الشعر المستحدث بهذه الجودة وهذه الحلاوة ؟

قلت لك : انك لست بين يدى شعر مستحدث ولكنك بين يدى شعر قديم ، فالقائل — أو القائلة بعبارة أصح — لم تجدد الا فى تقطيعه أسطرا وحين لم تسقه أبياتا ، فهذه المقطوعة شعر عربى وزنا وقافية هذا اذا استثنينا بعض سقطات ، فهى من بحر الخفيف مع بعض هنات ، وهى يضبطها روى وهو حرف الدال ، ولكن الشاعرة ارادت أن تجعل منها فنا حديثا فقطعتها هذا التقطيع الذى تراه . وما جادت المقطوعة بهذا التقطيع ولكنها جادت حين انتظمها وزن وحين انتظمتها قافية .

الا رجعة أيها المخلصون للشعر الى شىء من تحصيل وشىء من معاناة وشىء من تجويد ولاتحرموا تلك المذاهب مما يساندها من عقل واع وتجربة فكرية سليمة فنحن احوج ما نكون اليكم شعراء مجودين على السنن القويم .



بقلم: محمد اسماعيل الندوي

لقد أولى مؤرخو العرب جانبا كبيرا من الاهمية للدولة الفاطمية فى مصر والمغرب العربى ، ولكنهم لم يقفوا طويلا فى اليمن التى ظلت مركزا كبيرا للدولة الفاطمية ، والتى لا تقل فى أهميتها عن مصر فى كثير من الأحيان ، كما أنهم لم يقفوا برهة فى الهند الفاطمية ظانين أنه لم تكن فيها الا بعض الجاليات للفاطميين (١) ، ولذلك حاولت أول مرة أن أقدم صورة جامعة موجزة للدولة الفاطمية فى الهند .

ويحسن بنا قبل بدء الكلام على قيام الحركة الفاطمية فى الهند والاسباب التى دعت الى ذلك ، أن نقف وقفة يسيرة لنتحدث عن حكام العرب **فى الهند خلال هذه الفترة** . لقد حاول العرب دائما أن يفرقوا بين الهند والسند ، مع أن السند هى ولاية من ولايات الهند التى لم تنفصل عنها طوال تاريخها وحتى الآن تعتبر من أهم ولايات الباكستان الغربية ، وكذلك فرق الفاطميون بين الهند والسند لانهم أنشأوا مركزين كبيرين لهم فى الهند : الاول فى السند التى تقع فى شمال الهند والثانى فى كجران التى تقع فى ولاية بمباى فى جنوب الهند فكانوا يريدون بالسند مركزهم فى شمال الهند ، وبالهند مركزهم فى الجنوب وكان عام ٩٣ هـ نقطة تحول فى تاريخ الهند اذ أن الجيوش العربية الاسلامية بقيادة محمد بن القاسم الثقفى اكتسحت ولاية السند الشهيرة التى ظلت مهد الحضارة الآرية والبوذية الى قرون طويلة ، وضمتها الى حظيرة **الامبراطورية الاسلامية** ، ومركزها دمشق ، وكانت مدينة **الملتان أول عاصمة** للمسلمين فى السند ، وتولى أمر السند بعد **محمد بن القاسم** الامير داود بن نصر بن وليد العمانى ثم ظل يحكمها **ولاة الأمويين** فى دمشق سنين حتى وقعت الفرقة فى صفوف العرب وبدأت الخصومات والمنازعات فيما بينهم مما أدى الى قيام دويلات شتى فى أنحاء ولاية السند ومن أشهرها **الملتان والمنصورة** . وكان يحكم المنصورة هشام بن عمر التغلبى الذى استولى على الملتان أيضا فيما بعد سنة ١٥١ هـ . وقد استمرت هذه الخصومات الى أن تم استيلاء بنو سامة على الملتان . وكان بنو سامة من قبيلة قريش ، واعتلى نجمهم سماء السند من سنة ٢٧٩ هـ . وفى هذه الآونة كانت تحكم المنصورة قبيلة عربية أخرى تدعى « هبارى » ولما جاء المسعودى الى السند سنة ٣٠٣ هـ كان أبو اللباب منبه بن أسد القريشى من بنى سامة يحكم الملتان واستمرت دولة بنى سامان بعده فى الملتان الى سنة ٣٧٢ هـ (١)

ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء رغم خلافاتهم ومنازعاتهم الشديدة كانوا يخطبون للخليفة العباسى ولم يزل يعتبر هذا الاقليم جزءا من الدولة العباسية .

وفى هذه الفترة من الزمان اشتدت الدعوة الفاطمية من حيث نشأتها وتطورها ، وأننا نبدأ الكلام عن عصر محمد بن اسماعيل ابن جعفر الصادق الذى خلف أباه اسماعيل بن جعفر وقت الخلافات الشديدة بين العباسيين والشيعة مما أدى الى أن يترك المدينة المنورة ويلجأ الى الهند ، حيث اختفى فيها سنين ثم ظهر فجأة فى الكوفة سنة ١٧٠ هـ **فى عهد هارون الرشيد (٢)** ولعل هذه كانت أول نواة لظهور الدعوة الفاطمية فى الهند ثم انتقل محمد الى الرى وبقى فيها الى أن مات سنة ١٨٣ هـ فقد أصبحت الرى مركزا للدعوة الفاطمية بعدما اعتنق أميرها اسحاق بن عباس الفارسى **النزعة الفاطمية (٣)** . **ولذلك لعبت** الرى أروع دور فى تاريخ الفاطميين كمركز لدعوتهم ، ثم خلفه ابنه عبد الله بن محمد بن اسماعيل الملقب بعبيد الله . ولقد حاول الدكتور زاهد على الفاطمى أن يصحح أخطاء المؤرخين الذين فهموا أن اسمه عبيد الله ، لانه تلقب به نفيه لما كان فى مصر والمغرب فى محاولة قيام الدولة الفاطمية . لقد انتقل عبيد الله بعد موت أبيه الى فرغانة ثم الى الديلم ، ولذلك أصبحت هذه البلدان كلها فى نفوذ الدعوة الفاطمية ، ولقد استبقى عبيد الله نفسه فى « الديلم » وأرسل أخا له هو حسين بن مكتوم الى « فرغانة » وابنه على بن عبد الله الى « نهاوند » ليتزعموا الدعوة الفاطمية فى هذه المناطق .

لقد اتخذ هؤلاء وسائل شتى لنشر دعوتهم ، فكانت هذه الدعوة فى صبغة دينية وفلسفية ، وكان طريقهم فى نشرها على أحدث طرق لم تعرفها أى طائفة من الطوائف الاسلامية فى ذلك الحين . ومن أهم مميزاتها أنهم استخدموا الزهد والعبادة أول مرة كأداة للتبشير واغراء الناس كما تعلموا الشعوذة والنارنجيات ، والزور ، والنجوم والكيمياء ليحتالوا بها على الناس ، بالاضافة الى برنامجهم الكامل لتربية الناس وتثقيفهم

---

(١) أنظر تاريخ الحضارة المصرية جـ ٢ ص ٤٤٩ مقالة الدكتور جمال الدين الشيال .

(١) تاريخ سنة هـ (أى تاريخ السنة باللغة الاردية) للاستاذ أبو ظفر الندوى جـ ٢٠٥ .

(٢) تاريخ فاطميين مصر (أى تاريخ الدولة الفاطمية فى مصر باللغة الاردية) للدكتور زاهد على الفاطمى نقلا عن كتاب دستور المنجمين المخطوط .

(٣) نفس المصدر جـ ٣١ .

على اختلاف طبائع الناس ومستوياتهم الفكرية ، ومبادىء التناسخ والحلول التى أخذوها من الهنود (١) .

لم يبق عبيد الله طويلا فى « الديلم » بل سرعان ما انتقل الى « الاهــواز » ومنها الى « سامرة » وأخيـرا الى مدينـة « سلمية » التى كانت تقع فى بلاد الشام والتى أصبحت فيما بعد مركزا رئيسيا للدعوة الفاطمية (٢) .

لقد بدات الحركة الفاطمية فى اليمن منذ عصر محمد بن جعفر الصادق ، لأنه بعث الى اليمن أبا القاسم رستم بن الحسين بن فرج بن حوشب الكوفى ، وقال له « ليس لليمن الا أنت » فدخل ابن حوشب اليمن بمصاحبـة داع آخر يسمى على بن الفضل ، ودعا كلاهما للرضى من آل محمد (٣) . ثم بنى هؤلاء بجبل لاعة وفتحوا مدائن كثيرة وفرقوا دعاتهم فى أنحاء شتى مثل البحرين ، واليمامة ، والسند والهند ، ومصر والمغرب (٤) . كذلك بعث عبيد الله سنة ٢٧٠ هـ من مركزه « سلمية » رجلا يسمى هيثم (٥) لنشر دعوته فى السند ، واستمر فى ارسال دعاته الى السند حتى بعد انتقاله الى شمال افريقية . ولهذا استطاع هؤلاء الدعاة أن يقوموا بنشر الدعوة الفاطمية فى السند على نهج معروف لهم وهو التقية . وهؤلاء الدعاة هم الذين مهـدوا السبل فى السند لقيام الدولة الفاطمية على منوال مصر والمغرب العربى واليمن فيما بعد ، وقد ركز هؤلاء جهـودهم كلها فى « الملتان » اذ لم تكن الظروف فى المنصورة مهيأة لنشر دعوتهم فى ظل الهباريين .

لقد حكم الملتان بنو سامة الى سنة ٣٧٢ هـ ، وكانت الدعوة الفاطمية فيها فى أوج نشاطها سريا ، تمهـد السبل للثورة الفاطمية فى الملتان . ولما تولى الحكم فى مصر العزيز بالله الفاطمى الذى دامت حكومته أكثر من واحد وعشرين عاما من سنة ٣٦٥ ـ سنة ٣٨٦ هـ ، دخلت الدولة الفاطمية مرحلة حاسمة من التاريخ اذ أصبحت للفاطميين امبراطورية واسعة تضم المغرب ، ومصر ، واليمن والجزيرة العربية والشام وجزيرة صقلية ، وفاقت أحيانا الخلافة العباسية قوة ونفوذا واتساع ملك ، فكون العزيز بالله جيشا قويا لتوسيع نطاق بلاده ، ولحماية دولته الكبيرة المترامية الأطراف ، ولم يكتف بأنه يحكم أكبر دولة اسلامية فى الشرق الاوسط ، بل طمع فى ضم السند العباسية أيضا بعد ما انضمت الى نطاق الدولة الفاطمية كثير من بلاد خراسان مثل الديلم والرى ومكران وقم وقاشان . فأرسل جيشا سريا تحت قيادة جلم بن شيبان الى السند عن طريق خراسان لأن معظم البلدان فى خراسان كانت فى نفوذ الفاطميين ، ثم وصل الى مكران ومنها الى الملتان . ولم يذكر أحد من المؤرخين أن جلم بن شيبان فتح الملتان عنوة ، بل يذهب بنا الظن الى أن الفاطميين فى الملتان كانوا على أهبة الاستعداد للقيام بالثورة ، وكانوا يترقبون الفرصة وينتظرون الى حماية لهم فى مصر ، فلما جاء الجيش الى ملتان ، قام الفاطميـون بالثورة ودخلها الجيش بدون أية مقاومة (٦) .

---

(١) اتعاظ الحنفاء بأخبار الائمة الفاطميين الخلفاء لتقى الدين احمد بن على المقريزى ج ٦٣ وكتاب « تاريخ الدولة الفاطمية للدكتور حسن ابراهيم حسن ج ٤١٧ .

(٢) تاريخ فاطميين مصر ج ٣٤ .

(٣) اتعاظ الحنفاء ص ٦٧ .

(٤) تاريخ ابن خلدون ٤ : ٣١ .

(٥) تاريخ سند هـ ص ٢٥٦ .

(٦) تاريخ سند هـ ص ٢٥٦ .

فكان جلم بن شيبان أول حاكم فى الملتان من قبل العزيز بالله الفاطمى لأنه خطب وسك النقود باسمه . وفى هذه الآونة أى سنة ٣٧٥ هـ ، زار الملتان الرحالة الشهير محمد بن أحمد بن أبى بكر المقدس البشارى وقال فيها : **« وأما الملتان فيخطبون للفاطمى ولايحلون ولايعقدون الا بأمره ، وأبدا رسلهم وهداياهم تذهب الى مصر وهو سلطان قوى » (١) .**

وقال فى موضع آخر : **« وأهل الملتان شيعة يهوعلون فى الأذان ويثنون فى الاقامة » (٢) .**

وعلى الرغم من قيام الدولة الفاطمية فى الملتان فانه لم يطرأ على المجتمع الاسلامى هناك أى تغيير من الناحية الخلقية والدينية كما قال المقدس : **« ليس عندهم زنا ، ولا شرب خمر ، ومن ظفروا به يفعل ذلك قتلوه أو حدوه ، ولا يكذبون فى بيع ولا يبخسون فى كيل ، ولا يخسرون فى وزن ، يحيون الغرباء وأكثرهم عرب ، شربهم من نهـر غزير ، والخير بهـا كثير ، والتجارب حسنة والنعم ظاهرة ، والسلاطين عادلة ، لا ترى فى الأسواق امرأة متجملة ، ولا أحد يحدثها ، ماء مرىء ، وعيش هنىء ، وظرف ، ومروءة ، وفارسية مفهومة » (٣) .**

كان جلم بن شيبان يحكم البلاد بالعدل والانصاف ، مع أنه اظهر فى البداية تعصبا شديدا نحو أهل السنة ، ورجال الدين الهندوكيين بخلاف الأمويين الذين اشتهروا بالعدل والمساواة مع جميع الطبقات . ولما فتح السند محمد بن القاسم الثقفى أعطى حرية كاملة للهندوكيين والبوذيين وسمح لهم برحابة صدر أن يؤدوا شعائرهم الدينية الا انه وضع لحوم البقر على أعناق أقدس الاصنام فى المعابد ليثبت أنها حقيرة ، فلا تملك من النفع والضرر شيئا (٤) . ولكن جلم بن شيبان هدم معبدهم الكبير فى الملتان الذى لم يمسه من قبل أحد من الحكام العرب ، وحوله الى مسجد فاطمى ثم أغلق المسجد الذى بناه محمد بن القاسم ، لاظهار عداوته نحو الامويين (٥) ، ولم يكتف جلم بن شيبان بهذا التعسف بل هدم أيضا معبدا كبيرا كان بمثابة الكعبة للهندوكيين ، كان يحج اليه الناس من كل فج عميق ويتبـركون به (٦) . ولكنه لم يبد ذلك التعصب فى سياسته الخارجية لأنه أول حاكم عربى فى الهند ارتبط بمعـاهدات سلمية مع ملوك الهندوكيين المجاورين ووطد معهم علاقات قوية ، كان جلم بن شيبان بصيرا فى هذه السياسة مقدرا الظروف بكل دقة ، لأنه كان من المستحيل عليه أن يعيش فى سلام بغير هذه المعاهدات والروابط ، اذ كان أهل السنة يحيطون به فى المنصورة وكانت بغداد على مقربة من السند اذا قسنا مسافة مصر الفاطمية بالهند .

وفى هذه الآونة ضعفت الدولة السامانية فى خراسان وما وراء النهر وقامت دولة الغزنويين على أنقاضها على يد سبكتكين ابن التبكينى الذى غزى الهند وهزم الملك الهندوكى فى لاهور (التى تقع الآن فى باكستان الغربية) ثم توجه الى حميد بن جلم بن شيبان ، ولكن جلم بن شيبان عقد صلحا معـه سنة ٣٨٢ هـ ، بشرط أن يدفع له الخراج سنويا . ولما تولى الحكم محمود بن سبكتكين سنة ٣٨٩ هـ توجه الى الهند وشن الغارات

---

(١) أحسن التقاسيم ص ٤٨٥ .

(٢) نفس المصدر ص ٤٨١

(٣) نفس المصدر ص ٤٨٠

(٤) تاريخ سند هـ . ص ٢٧٠

(٥) تحقيق ما للهند للبيرونى ص ٥٧٤ .

(٦) تاريخ سند هـ نقلا عن طبقات ناحرى ص ٧ .

على كثير من ملوك الهندوكيين ، وكان أبو الفتح داود بن نصر الفاطمى يحكم الهند فى هذه الفترة ، وقد اشتهر هذا الرجل بتعصبه لعقيدته الفاطمية الى حد أن المؤرخين اعتبروه من الملاحدة (١) ، وطبقا للعلاقات الوثيقة مع الهندوكيين والمعاهدات السابقة مع هؤلاء الملوك ، لم يساعد أبو الفتح محمود الغزنوى فى معركته ضد ملك « جى راد » فى لاهور فغضب عليه محمود غضبا شديدا ، وتوجه نحوه بجيش جرار سنة ٣٩٦ هـ وهزمه وقبض عليه وحمله معه الى غزنة حيث توفى أبو الفتح ، وبهذا انتهت الدولة الفاطمية فى الملتان .

ولم ييأس الفاطميون من جراء هذه الهزيمة ، ومن سقوط دولتهم فى الملتان بل ركزوا جهودهم الآن فى المنصورة القطر الآخر للسند التى انفصلت عن الملتان فى وقت مبكر أيام عهد الطوائف فى السند ، والتى كان يحكمها بنو هبارى ولم يستطع الفاطميون التغلب عليها حتى الآن ، لانها كانت حصنا حصينا ، وقد شاهدها المقدس على تلك الحال أثناء زيارته للملتان سنة ٣٧٥ هـ وقال فيها : « **وأما المنصورة فعليها سلطان من قريش يخطبون للعباسى ، وقد كانوا خطبوا على عضد الدولة ، ورايت رسولهم قد وافى ابنه ونحن بشيراز** » . ثم تحدث عن الحركة العلمية فى هذا الاقليم فقال : « **أكثرهم أهل حديث ، ورايت القاضى أبا محمد المنصورى داوديا اماما فى منهبه ، وله تدريس وتصانيف ، قد صنف كتبا عدة .. ولا تخلو القصبات من فقهاء على مذهب أبى حنيفة رحمه الله ، وليس به مالكية ، ولا معتزلة ولا عمل للحنابلة ، انهم على طريقة مستقيمة ، ومذاهب محمودة، وصلاح وعفة ، قد أراحهم الله من الفلو والعصبية ، والهرج والفتنة** » . ثم تناول جانب الطبيعة فى هذه المنطقة وقال : « **هى قصبة السند ، ومصر الاقليم تكون مثل دمشق ، بناؤهم خشب وطين ، والجامع حجر وآجر ، كبير مثل جامع عثمان ، على سوارى ساج ، لها اربعة ابواب ، باب البحر ، باب طوران ، باب سندان ، باب الملتان ، ولهم نهر بالبلد وهم عل لباقة ولهم مروءة وللاسلام عندهم طراوة** » .

ولم تلبث المنصورة أن سقطت فى يد الفاطميين الذين كان لهم نشاط فيها منذ عهد عبيد الله المهدى ، وقد بعث عبيد الله أهل سومرة لنشر دعوته فيها (وسومرة هى مدينة أنشأها المعتصم بالله لقوم الفرغانة « وهم سكان سمرقند واسر وستة وفرغانة » وسماها « سر من رأى » فرضها الناس سامرا) (٢) وكان هؤلاء يدعون الناس الى الفاطمية بطريق سرى معروف لهم ، ولما سقطت الملتان على يد محمد بن سبكتكين ، انتقل جميع دعاة الفاطميين الى المنصورة ومهدوا لهم السبل وقاموا بالثورة كما قاموا بها من قبل فى الملتان (٣) . ولا نعرف على وجه التحديد من أى عام قامت هذه الثورة ، ومن الذى قادها ، وكل مانعرف عن الفاطميين فيها أن ابن الاثير ذكر فى حوادث سنة ٤١٦ هـ أن القرامطة كانوا يحكمونها ، وفى سنة ٤١٧ حكمها رجل يسمى خفيف واستمر حكمه الى أن مات سنة ٤٢٤ هـ . ولم تبق الدولة الغزنوية قوية متينة بعد وفاة محمود بن سبكتكين بل سرعان ما تسرب اليها الضعف والانحلال مما أدى الى احتلال السلاجقة محل الغزنويين فى خراسان وما وراء النهر كما أدى فى الهند الى هزيمة السلطان عبد الرشيد بن محمود ابن سبكتكين سنة ٤٤٤ هـ على يد قرامطة المنصورة . وبهذا انضمت الملتان الآن الى المنصورة الفاطمية واستمر حكم

(١) تاريخ سند هـ ص ٣٦٥ نقلا عن فرشته ١ : ٢٤
(٢) تاريخ ابن خلدون ٣ : ٢٥٧ .
(٣) تاريخ سند هـ ص ٢٨٧ .

الفاطميين فى كل من الملتان والمنصورة الى أن جاء شهاب الدين محمد الغزنوى على راس جيش تركى قوى سنة ٥٨٢ هـ .

وفى أيام المستنصر (المتوفى سنة ٤٨٧ هـ) كانت تقضى مصر الفاطمية آخر أيامها اذ كان ينتظر هناك أى بركان قوى ينفجر ويقضى على هذه الدولة نهائيا من مصر وقد أدرك ذلك المستنصر بذكائه وبصيرته ، لان الخلافات بين أبنائه نزار والمستعلى بلغت الى الذروة ، فأراد المستنصر أن ينتقل مركز الدعوة الفاطمية من مصر الى اليمن السعيدة ، لان اليمن كانت أرضا سعيدة فى نظر الفاطميين ، وكان لهم فيها نشاط كبير ودولة قوية منذ قرنين تقريبا (١) فأرسل المستنصر هبة الله بن موسى المشهور بالمؤيد الشيرازى لتعود الدولة الفاطمية فى كل من اليمن والهند والسند ، ففتح المؤيد الشيرازى مدنا كثيرة فى اليمن واندمج فى الدولة الفاطمية ثم أصبحت هذه الدولة قوية منتشرة فى عهد على بن محمد الصليمى سنة ٤٥٤ هـ (٢) .

لقد ركز المؤيد الشيرازى جهوده كلها فى كجرات فى ولاية بمباى بجنوب الهند اذ كانت الملتان والمنصورة تحت الحكم الفاطمى فى هذه الاونة ، وقد لعب هؤلاء الدعاة اليمنيون أروع دور فى جنوب الهند لنشر الدعوة الفاطمية فأسلم آلاف من الهندوكيين وقيل ان ملك هتنابور فى بمباى اعتنق هذا الدين على يد دعاة الفاطميين من أمثال أحمد وعبد الله ونور محمد الزين أوفدوا من اليمن لهذه المهمة خلال سنوات ٤٢٧-٤٨٧ هـ ثم اعتنق الاسلام ملك هندوكى آخر يسمى « راجاجى » فى « كصمبايت » وأدى ذلك الى اسلام آلاف من الهندوكيين وبهذا أصبحت ولاية بمباى مركزا ثانيا بجانب المركز الأول للدولة الفاطمية وهو السند (٣) . لقد ظلت كل من السند وولاية بمباى معقلين كبيرين للدعوة الفاطمية الى سنة ٥٨٢ هـ مع أن الخطبة باسم الخليفة المصرى قد انقطعت بعد موت الخليفة الآمر بأحكام الله سنة ٥٢٤ هـ لأن الدولة الفاطمية قد ذهبت من مصر بغير رجعة ولذلك ربطوا صلتهم مع الخليفة الفاطمى فى اليمن وخطبوا باسمه (٤) .

لقد غزا الهند فى هذا العام قائد تركى شهير هو شهاب الدين محمد الغورى الذى هزم كثيرا من الملوك الهندوكيين ومن بينهم (برتهوى راج) ملك طائفة الراجبوت فى دهلى وأنشأ حكومة قوية فى الهند مركزها دهلى ثم توجه الى الفاطميين فى الملتان والمنصورة وهزمهم شر هزيمة لانه كان من أهل السنة ويكره الشيعة كرها شديدا ولكنه لم يستطع أن يستأصل شأفة الفاطميين من السند لان الفاطميين نظموا أنفسهم سريا وقاموا بدعوتهم بحيث لا يعرفها الأتراك . قد اتسع نطاق دولة شهاب الدين من خراسان الى ولاية السند وولاية اتار براديش ، وبنجاب فى الهند ولم ينجب شهاب الدين أولادا ولذلك لما توفى سنة ٦٠٢ هـ انقسمت دولته العظيمة بين مماليكه الثلاثة ، وهم تاج الدين يلدوز الذى ملك خراسان وناصر بن قباجة الذى ملك السند ، وقطب الدين أيبك الذى ملك دهلى . ومن ذلك التاريخ بدأ عصر المماليك فى الهند ، وكان هذا العصر عصر ازدهار علوم وفنون فى الهند .

وفى السند لما توفى ناصر الدين قباجة قامت الاضطرابات والفتن سنة ٦٢٠ هـ التى أدت الى قيام ثورة فاطمية مرة ثالثة. ومن المعروف أن الفاطميين كان لهم تنظيم سرى فى الهند رغم سقوط دولتهم ، كان محمد تور سومرة قائد الثورة فى هذه

(١) تاريخ فاطميين مصر ص ٣٥٦ .
(٢) تاريخ فاطميين مصر ص ٣٦٠ .
(٣) تاريخ فاطميين مصر ص ٣٧١ .
(٤) تاريخ سند هـ ص ٣٢٤ .

المرة ولما توفى شمس الدين التمس (من ثاني ملوك المماليك فى دهلى) نشأت الخلافات بين ابنه فيروز بن شمس الدين وبنته « رضية سلطانة » حتى انتصرت « رضية سلطانة » على أخيها وتولت الحكم ورغم ذلك لم يخل الجو من القلق والاضطرابات فقد انتهز الفاطميون فى السند هذه الفرصة ، ودخلوا مسجد دهلى مسلمين سنة ٦٣٤ هـ وقتلوا ونهبوا آلافا من الناس وكانوا يقصدون بذلك اثارة البلبلة والاضطراب ليقوموا بالثورة ولكن محاولتهم أخمدت بالقوة . وهكذا عاش الفاطميون سنين طويلة يفشلون وينجحون حتى بدأت هجمات التتار على الملتان والمنصورة وتغلبوا على الفاطميين ، وقتلوا آلافا منهم وسلبوهم ونهبوهم حتى قضى عليهم الى الابد ، ولذلك لا نجد اى أثر للفاطميين فى السند منذ سنة ٦٥٤ هـ لقد صد المماليك فى دهلى جميع هجمات التتار ، وثبتوا أمامهم وردوا كيدهم ، ولذلك لم يتوغل التتار فى قلب الهند فى حين اكتسحوا جميع البلاد الاسلامية بما فيها بغداد ودار السلام .

وأما المركز الثانى للفاطميين بالهند وهى ولاية « بمباى » فقد ظلت الدولة الفاطمية فيها لأن العرب والاتراك الذين حكموا فى شمال الهند لم يحاولوا حتى الآن فتح جنوب الهند ، ومن ثم بقيت جنوب الهند منفصلة عن الهند مع أن الاسلام قد انتشر فى كثير من ولايات جنوب الهند مثل « مدراس » و « مالابار » على يد تجار العرب والقبائل العربية كما انتشر فى كجرات (فى ولاية بمباى) على يد الدعاة الفاطميين فى اليمن . ولعل علاء الدين خلجى (٦٩٥ ـ ٧١٥ هـ) أول ملك فى شمال الهند شن الغارات على ملوك جنوب الهند ، وفتح بلدانا كثيرة من بينها ولاية بمباى معقل الفاطميين فى جنوب الهند ، ومنذ ذلك الحين فقد الفاطميون نفوذهم السياسى فى جنوب الهند أيضا ، وان ظلت ولاية بمباى كمركز للدعوة الفاطمية الى قرون طويلة ، ثم نشأت الخلافات بين خلفاء علاء الدين التى أدت الى قيام دول الطوائف فى الهند فانفصلت جنوب الهند وبدأ يحكمها الملك أبو المظفر ابراهيم شاه « ٧٥١ ـ ٧٨٠ هـ » وفى تلك الفترة نشبت خلافات بين الفاطميين أنفسهم أدت الى ضعف قواهم وكان من أشهر دعاتهم فى القرن الثامن شمس الدين بن عبد الله بن عبد الله (٧٣٢ هـ) ثم سيدنا على شمس الدين بن ابراهيم (١)

كان ادريس بن حسن الملقب عماد الدين (٨٣٢ ـ ٨٧٢ هـ) أكبر زعيم للفاطميين فى اليمن وهو الذى ألف أشهر كتب فى العقائد الفاطمية مثل (عيون الاخبار) و (روضة الاخبار) و (نزهة الافكار) التى لا تزال تعتبر من أهم المراجع عند الفاطميين . ولم يبق للفاطميين الآن فى اليمن ذلك النفوذ السياسى والنشاط الفكرى الذى جعل اليمن مركزا للفاطميين فى العالم . وقد أدرك ذلك ادريس ابن حسن كل الادراك ، ومن ثم فكر فى نقل المركز من اليمن الى الهند لان الهنود فى نظر الفاطميين كانوا أصلح الناس لقيام هذه الدعوة ولذلك بدأت المحاولات (٢) ثم خلفه أربعة زعماء فى اليمن ، كان آخرهم محمد عز الدين بن حسن بن ادريس الذى طلب من الداعى الفاطمى فى الهند سنة ٩٤٦ هـ أن يبعث اليه بعدد من الشبان يدربهم على القيام بدعوة الفاطميين بعد عودتهم الى الهند لان اليمنيين لم يصلحوا لذلك ، فأوفد اليه عددا ، كان من أبرزهم شاب من كجرات وهو يوسف بن سليمان . ولما عاد هؤلاء الدعاة الى الهند بدأت الحركة الفاطمية بنشاط وقوة وأصبحت مدينة أحمد آباد فى ولاية بمباى مركزا لهم فى الهند (٣) ولا تزال تعتبر هذه المدينة مركز الطائفتين من الفاطميين وهم « الاسماعيلية » أتباع أغاخان و « بوهرا » أتباع الملا سيف الدين .

---

(١) تاريخ سند هـ ص ٧٤٦

(٢) تاريخ فاطميين مصر ص ٣٦٥ ـ ٣٧٧ .

(٣) تاريخ فاطميين مصر ص ٣٦٨ .



كان اجتماع رفاق الصبا .. دون اتفاق سابق .. بعد ان تفرقنا منذ خمسة وثلاثين عاما ·· بيضة الديك

يوم السبت ١٣ ابريل سنة ١٩٦٣ ·· فى كلية الزراعة بالجيزة ·· بمناسبة احتفالها بالعيد الذهبى الخمسينى ·· التقيت بالفرسان الثلاثة كما كان يسميهم أستاذنا المغفور له مختار كلما رآهم قادمين الى المزرعة معا وقد تشابكت ايديهم وتساندت أكتافهم فيبتسم مرحبا بهذا الثلاثى المرح المنسجم رغم تباينهم شكلا وموضوعا .

سعيد البحيرى القادم من الشمال من البحيرة ·· وعبد الستار السمالوطى النازح من الجنوب من أسيوط ·· وحسن الشرقاوى الوافد من الشرقية .. جمعتهم الاقدار فى معهدواحد وفى مسكن واحد وفى زهرة العمر اربع سنوات ·· البحيرى البطل الرياضى الربعة.. متين البنيان عريض الصدر واسعالفم فى ابتسامة عريضة تستهين بالصعاب ·· والاسيوطى القصير النحيل العصبى العنيد المتوقد ذكاء المتفوق علما ·· والشرقاوى الطويل الرشيق الانيق واسع العينين الاخذ من كل حظ بنصيب ··

ولكن ·· ماذا أرى ؟ الشرقاوى وقد كلل راسه بياض القطن ·· وانتفخ وجهه ·· وتضخم كرشه ·· يغطى عينيه بنظارة سوداء زادته تقطيبا .. والسمالوطى بنظارة سميكة .. يزكفى مشيته ·· وحين أزاح طربوشه الذى لايخلعه ·· كشف عن جمجمة صلعاء لامعة ·· وابتسم عن حنك خرب باك ··

والبحيرى بشعره الفضى ·· واسنانه الصناعية كان اقلهم تغيرا يعلوهم جميعا شحوب ووجوم، كذلك المعهد تغيرت ملامحه تماما ·· وزادت مبانيه ·· واصبح كخلايا النحل ·· وغابت عن الحفل نجوم لامعة ·· غربت عن دنيانا ·· اين الغمراوى ··

والبابل •• وابو شادى •• وحمدين ؟ وغيرهم من شخصيات لاتنسى •• بل نسيت •• واساتذتنا اين هم ؟ لقد رحلوا جميعا •• ولم يبق منهم سوى استاذنا الفيلسوف النباتى مد الله فى عمره كما مد فى قامته .. هائما على شاطىء كامب شيزارى.. يدب بعصاه •• فى زى صياد •• ناظرا بابتسامة الجيوكوندا من خلال عدستى نظارته يستشف الوان الجمال .. باحثا عن « سيرينا » ويعنى بها ـ الحقيقة العارية »

لم نجد مايغرينا بالبقاء •• ولما بدات لعبة الكراسى •• انسحبنا هاربين ليخلو بعضنا الى بعض فى ركن هادىء ••

سرنا فى الطريق الذى كنا نقطعه كل يوم مرات •• منذ عشرات السنين قاصدين مقهى المثلث . منتدى الانس .. وملاذ الزائغين من صداع الدرس •• فوجدنا مكانه عمارة عالية ••

واصلنا السير فى درب التبانة .. لنحج الى البيت الصغير ذى الطابق الواحد • فى سكة ابى زيد •• حيث كنت اقضى معهم سهرات جادة او عابثة .. هاهو ذامازال قائما وقد تشققت جدرانه •• وسقط طلاؤه •• وازدحم مدخله باطفال ملونين •• هذه نافذة حجرة سعيد الى اليمين مغلقة •• والى اليسار نافذة حجرة حسن مفتوحة على مصراعيها •• يطل منها راس اسود ••

اما حجرة عبد الستار فكانما هى متوارية خجلا فى الناحية الخلفية جنب دورة المياه وتساءل حسن ـ اين تلاميذك ياعبده ـ فتيان الكشافة من طلبة المدرسة السعيدية النجباء •• واجاب عبد الستار فى زهو بلفظ «اهتم» ـ لقد اثمرت دروسى ونجحوا جميعا فى الحياة •• انهم اليوم اعلام يشار اليهم بالبنان فى الطب والهندسة والتجارة والزراعة ـ كانت حجرته مغلقة وقدرة لايفتح بابها الا لاستقبال ضيف او وداع زائر يقضون عنده ساعات فى الدرس وحل المسائل المعقدة تتخللها فترات ترويح حينا بالرقص اذ كان يحزمهم ويرقصهم مصفقا •• وحينا بالمصارعة الحرة ـ امسك كيفما اتفق ـ واحيانا تنقلب الدروس الى شجار لاندرى له سببا ..لانه يابى أن يتدخل احد فى شئونه ولو كان جده عليه السلام ! ذكرتهم باللافتات التى كتبتها لكم بالحبر الصينى ليعلقها كل منهم شعارا امام مكتبه •• لقد طلب سعيد ان اكتب له بخط النسخ ـ اعمل لدنياك كانك تعيش ابدا •• واعمل لآخرتك كانك تموت غدا ـ وعلق تحتها سجادة الصلاة..

وطلب حسن بالثلث ـ ان الله جميل يحب الجمال ـ وعلق تحتها صورة فنية له فى موقف تمثيل وقد رفع حاجبه الايمن فى نصف ابتسامة ••

اما عبد الستار فقد اختار بالفارسى ـ خلها على الله ـ وفرح كل منهم بشعاره وكانه كان يختار مصيره ••

وقادتنا اقدامنا الى شاطىء النيل فوقعت انظارنا على لافتة ضوئية تشكل هيكل ثلاث حمامات بيضاء اغرت الفرسان بالدخول حيث جلسنا تحت اشجار الكافور الباسقة على بعد خطوات من ماء النيل •• نحلم فى هدوء ونستمتع بموسيقى النهر الخالد ونشهد بين آن وآن سربا من ابى قردان الابيض الرائع وهو يطير سابحا فوق صفحة النيل فى سلكين منتظمين وراء قائده مرفرفا باجنحة السلام ••

ومثل الساقى فطلب حسن ـ بعد ان اودع مسبحة الكهرمان جيبه ـ وسكى بالصودا •• واكتفى عبد الستار بطلب قهوة سادة بحجة انه مريض بالسكر فاقسم عليه حسين ليشربن معه وسكى بالصودا •• فى صحته على حسابه وطلبت المعاملة بالمثل •• اما سعيد فاصر على الشاى بالحليب لانه لايشرب المنكر ••

رفع حسن كاسه يرشفها بتذوق ومزاج وكانه يقبلها •• مغمغما ـ فى صحتكم جميعا ياترى هل نرى بعضنا بعضا مرة اخرى ؟ وانشد عبد الستار وهو يصب الصودا فى كاسه ـ انا الغريق فما خوفى من البلل ـ

وانجعص حسن على جانبه الايمن ولوى معصمه يكشف عن الوقت فى ساعته الذهبية البديعة ذات السوار الانيق •• ثم اخرج علبة ذهبية رقيقة من هدايا خان الخليل سحب منها سيجارة البسها فى مبسم كهرمانى •• وقد برق فى خنصره خاتمه الماسى السولتير وهو يشعل السيجارة وينفث انفاسها فى لذة متسائلا ـ انسيتم شلبية ؟ •

وتمثل لى طيف غسالة الفرسان السمراء فى ملاءتها اللف ، كانت حلوة وطيبة ـ اين هى الآن ياترى ؟ وكيف امسى جمالها وقوامها ••

سلام على عبث الشباب ، ايام لن تتكرر ••

وانهى حسن الفتنة فى استسلام وحط على غصن فوقنا عصفورتان تتناجيان •• وعاد عبد الستار يشعر مبتسما ـ الحياة الحب والحب الحياة •• هو من سرحتها سر النواة ••

وبصوت اجش مصطنع تكلم سعيد ـ ٥٩ سنة يامحترم مروا زى الهوا ..؟ وانت ياحسونة كيف حالك ؟ فمال حسن متاملا على جانبه الايسر ورفع حاجبه الايمن قائلا ـ انا الآن مدير عام .. ومرشح لوكالة وزارة ، ادعوا لى .. ـ فعاجله سعيد ـ طظ فى حضرتك ـ تفاداها حسن بقوله ـ صبرك •• انا لم اصل اليها الا بعد عمر طويل فى حرب لاتنتهى مع الآفات والسموم وعلى حساب صحتى •• ضغط وذبحة وبواسير الله لايريك ـ ثم تحول الى عبد الستار قائلا ـ سمعت انك فصلت من وظائف التدريس بتهمة سقراط •• صارحنى ياعبده امازلت فنانا ؟ ـ وعبس السمالوطى وانشد ـ الدردر برغم من جهله انا لم افصل بل استقلت واشتغلت بالتجارة فى محاصيل القطن والبصل وكسبت كثيرا وخسرت كثيرا •• واحببت كثيرا ••• وخرجت من المولد بلا حمص مريضا باعصابى وانتهى بى الامر الى اطلاق لحيتى لغاية امس ـ واعتزلت فى صومعتى بسطح بيتنا القديم فى اسيوط .. اعيش فى الماضى مع المتنبى وشوقى.. واتزود من القرآن العظيم •• ولكن نكبتى الكبرى كانت فى الزواج •• كان غلطة العمر !

واشاح حسن بيده مغمغما ـ شرك لاخلاص منه ـ وتابعه سعيد ـ شر لابد منه •• تصوروا انى اعمل فى مزرعتنا بالريف واولادى يتعلمون فى مدارس الاسكندرية واعيش حائرا فى سفر دائم بين عملى واولادى ـ ثم نظر الى اصابعى الخالية من كل قيد قائلا ـ لا زوجة ولا ولد .. انى اغبطك يا شاهبور ـ يقصد شوبنهور ـ غير انى لم اندم على ترك الوظائف بعد سنة واحدة من تخرجى •• لقد كان ضربى للمدير الوقح الفظ وتاديبه بهذه القبضة الحديدية امام مرءوسيه درسا لهم فى الكرامة وفاتحة خير لى لاعود الى ارض الاجداد واجعل منها جنة ••

اسمعوا •• بعد غد شم النسيم •• تعالوا بنا نسافر غدا بربطة المعلم لقضاء يومين عندى بين اشجار المانجو العظيمة •• نشم عبير زهر البرتقال وشذى الورد •• وناكل الديك الرومى بدلا من الفسيخ •• سترون ان اخاكم طبق شعاره القديم بايمان ـ فاعتذر حسن بانه سيكون فى وداع الوزير قبل سفره الى اندونيسيا فضاق به سعيد واتهمه بانه يعيش ممثلا وتعلل حسن بان الدنيا مسرح تمثيل فتحداه سعيد كالمناطح ـ بل قل نفاق ـ ثم قام مستاذنا للصلاة فى اقرب مسجد وهو يتمتم ـ الحمد لله اننى لم انحن لغير الله ••

وصفق حسن يطلب دورا ثانيا من الوسكى لثلاثتنا ••

وجاء ماسح الاحذية يحوم حول عبد الستار ويرنو اليه وهو يدق على صندوقه كانما لمح غبار الصيد على وجهه وحذائه فمد اليه قدميه فى استسلام وهو يتنهد وقال الغلام ـ لم اذق لقمة منذ الصباح ـ وتولى صوت المذياع عنه الجواب ـ ياما وياما الهوى لوع قلوب ياخال •• وانشغل عبد الستار عنا فى حديث هامس مع الغلام •• واخذ ينقر باصبعه على المائدة نقرات راقصة تحرك لها ماسح الاحذية فاخذ يترنم فى خفوت على ايقاعها باغنية فيها حرقة وحنين ـ حنين الى الاهل والوطن والحبيب ـ خذنى معاك اذا كنت مسافر خذنى معاك ـ ورحنا ننظر الى ماء النيل الجارى فى سفر كانه نهر الحياة ••

وجاء الساقى بالكؤوس .. واخذ عبد الستار يرقص كاسه بيد مرتعشة ويشير الينا منشدا ـ ياساقيى الخمر فى كؤوسكما .. ثم تجرعها دفعة واحدة وقال متلعثما ـ الوسكى ينقل الانسان الى حالة انعدام الوزن .. كانه محلق فى السموات .. ودق الغلام على صندوقه يعلن انتهاء عمله فهبط صاحبنا من سمائه واخذ يقلب جيوبه منقبا عن قرش للغلام ، حتى انقذه حسن من مازقه ..

واقبل سعيد وعلى وجهه نور الايمان فهمهم عبد الستار ـ الهدى هدى الله ـ وفاجانا سعيد بتحيته القديمة ـ سلام الله على الاغنام .. لقد عدتم بى ياغجر اربعين سنة الى الوراء .. انى سعيد بكم .. ماعمق عاطفة الحنين !

قلت ـ لقد حرصت عند حضورى الى الكلية اليوم أن اصعد الى غرفتى القديمة بمبنى القسم الداخلى السابق لاستعيد الذكريات وحين اطللت من نافذتها على أشجار الحديقة تذكرت بلبلا كان يشجينى تغريده فى سكون الليل .. كان فى ترجيعه تحنان روح شاعره ..

وتناول عبد الستار كاسه يرشف ثمالتها وتكلم الوسكى .. ـ لم يكن فى حساب خائب مثلى ان يحضر حفـــل اليوم لولا مجيئى من اسيوط لزيارة ابن اخى الاكبر احمد وهـــو مدرس بالكلية فدعانى اليها .. وكان لابيه رحمه الله .. قصـــة حنين نقشتها على قلبى دموع غانية من بنات الهوى .. احبته وهو طالب فى ثانوية اسيوط وغرقا معا فى عشق عميق واتفقا على ان تتوب ويتزوجها .. وكانت قد جمعت ثروة من جيوب عمـــد اسيوط .. وما ادراكم ماعمد اسيوط .. وانقطع اخى اليها عن البيت والمدرســـة وكنت اذهب اليهمـــا فى الحى لانتزعه من احضانها واعود به الى امى .. وفصلته المدرسة ورأى عمى عمق الهوة التى كان يتردى فيها فحزم امره لمحو العار الذى كاد يلحق بالاسرة فاخذه الى بيته والحقه بوظيفة صغيرة بديوان المديرية ثم زوجه من ابنته .. وظل حارسا على سلوكه بعد أن ملأراسه بتقلب الغوانى وخداعهن .. ومرت السنين واخلف اخى احمد وحيده ولما بلغ السابعة من عمره صحبته عصارى يوم صيف الى شارع الخزان للنزهة فمرت بنا عربة نعيمة المنصورية عشيقة اخى فى طريق نزهتها اليومية على النيل .. كانت عربة انيقة مذهبة الحواشى والمصابيح لجرسها رنين راقص كرنات طاسات بائع العرقسوس .. يعرفه اهل اسيوط مع وقع حوافر حصانها الفحل .. ولمحتنا فاوقفت العربة ودعتنا اليها . وانطلقت بنا الى الشاطىء .. واجلست الصبى على حجرها وقد أدركت من ملامحه انه ابن عشيقها القديم فجعلت تحتضنه وتقبله وقـــد سحت عيناها بالدموع .. وقضينا وقتا عاطفيا فى نزهتنا ولمـــا عادت بنا العربة فى المساء الى المدينة ابت ان تودعه قبـــل ان تشترى له حملا من الهدايا الغالية المنوعة من الملابس والحلوى وما ان انقضى ذلك الصيف حتى باعت بيتها وعربتها ورحلت فى دنيا الله الفسيحة .. وعلق سعيد متعجبا ـ وهل للغانيـــات قلب ؟ ـ

فاجاب حسن ـ حضرت الى القاهرة من الزقازيق يـــوم ٢٣ اغسطس ســـنة ١٩٢٧ أثناء عطلة الصيف المدرسية لحضـــور الاحتفال بدفن سعد زغلول فى مقبرته الاولى بحى الامام الشافعى فرايت رتلا من عربات الحنطور تحمل عديدا من نزيلات حى البغاء فى « وجه البركة » فى ملابسهن الفاضحة يمسكن بمناديل الحداد متجهات فى شبه مظاهرة الى مقبرة الزعيم يشاركن الشعب فى شعوره بالحزن وعرفان الجميل ـ وبمثل الحماس النبيـــل الصادق الذى رأيته يومها فى شيخ ضعيف من بنى سويف يكاد يسقط اعياء وهو يسير فى اصرار خلف جثمان سعد ليوصله الى مثواه .. وعاد سعيد يقول ـ لعل اعجب مايصور الحنين ماقرأته فى احدى المجلات عن حديقة حيوان لندن .. اذ زارها يوما رجل عاش طويلا فى هضاب التبت فلما مر بحظيرة ثور من ثيران التبت جعل يحدوه بنداء الرعاة فى تلك الجبال .. واهتاج الثور الحنين واخذ يتطلع الى الرجل لايحول بصره عنه ويسير وراءه اينما اتجه حتى غادر المكان .. وصام الثور عن الطعام حتى قضى .. واعتدل حسن فى جلسته وهو يهز راسه شاردا وقال ـ لقد ذكرتنى حكايتك بقصة حنين اشتركت فى الفصلين الاول والاخير منها وقمت بدور القاتل من غير عمد ـ ثم تنهد واخذ يسرد وهو يلثم كاسه رشفة بعد رشفة .. كان يسكن احد طابقى منزلنا بالزقازيق اسرة وادعـــة من اب موظف وأم وثلاث بنات كانت صغراهن مدللة الاسرة وفى مثل سنى فقد ولدنا فى شهر واحد ورضعنا من ثدى واحد وقد اسموها احسان واسمونى حسن..

ونشأت احسان مغرمة بالسينما فكنت اصحبها فى أمسيات الخميس باذن والديها الى سينما ابولون الوحيدة أذ ذاك بالمدينة كان شغفها بروايات الحب وهى فى سن المراهقة بقدر شغفى بروايات البطولة .. وكان امام بيتنا دكان كواء يعمل به صبى جميـــل الصورة نظيف الملبس مغرم مثلها بالسينما .. ونشأت بينهما علاقة حب لم الحظها الا ليلة دخلت المنزل فضبطت فى بئر السلم احسان وعبده فى حالة تلبس وعنـــاق .. واحترت هل ابلغ اهلها ؟..

الى أن انكشف السر بظهور أعراض الحمل على احسان ـ ومن يومها لم ينقطع ضرب الفتاة وصراخها حتى جاء يوم اختفت فيه احسان ـ واختفى عبده .. وأصر الاب المسكين على احتساب ابنته قد توفيت .. وكانت هذه الفضيحة سببا فى نزول النقطة عليه فاصيب بالفالج ولم يلبث أن توفى .. وفى صيف سنة ١٩٣٥ دعانى صديق طبيب الى سهرة حمراء فى شقته الهادئة بضاحية مصر الجديدة استضاف فيها صاحبته مارسيل ومعهـــا اخرى تلازمها كاختها تدعى عايدة وعرفها بى على اننى زميلـــه الدكتور حسنى فغمزت بعينهـــا فى دلال ـ طبيب روحانى حضرتك ؟ ـ وبعد السهرة قامت عايده مخمورة تفرغ بطنهـــا وتغسل المساحيق عن وجهها .. وتمددت الى جانبى ثم فتحت عينيها الواسعتين الوديعتين تتاملنى قائلة ـ ازيك ياحسن .. انا اختك احسان .. كيف لم تعرفنى ؟ ولم تنم ليلتها وطفقت تسالنى عن امها واختيها .. وعرضت عليها ان اسعى لعودتها الى امها بعد ان تزوجت اختاها زواجا موفقا فابت باصرار الا أن تظل فى نظرهم ميتة مكتفية بان تبقى على صلة بى .. وان احضر اليها صورهم .. عرفت منها ان عبده اخذ يملها بعد اجهاضها حتى حكم عليه بالسجن فى جريمة سطو سينمائية .. وهنا تجلى لى مدى خطر هذا الاختراع الشيطانى على نفوس النشء ..

وكانت لدى أمى صورة تجمع أفراد هذه الاسرة العـــزيزة فحملتها اليها .. واختطفتها بلهفة تتاملها وتضمها وتقبلهـــا وتبكى .. واتصل بى صديقى الدكتور بعد ايام يلومنى على هذه الصورة قائلا ان عايده لاتاكل ولا تهتم بنفسها وانها غرقت فى حزن عميق .. حتى ضاقت بها صاحبتها مارسيل لانها أضربت عن العمل وكسب القوت واندفعت فى الشراب بلا حساب .. انها تنتحر ..

وفى صبيحة رأس السنة ايقظنى رنين جرس الهاتف المتواصل من سبات عميق بعد سهرة راقصة فى الهرم .. واذا بصـــوت صديقى الطبيب ينعى الى عايده .. ظلت أمس تشرب وتشرب حتى سقطت فاقدة الوعى .. سقطة لم تفق منها ..

وتنهد حسن وقد ضاق تنفسه .. وقذف بعقب السيجارة من مبسمه بعد ان تجرع ماتبقى فى كاسه .. واخذ يردد الاولى آه .. والثانية آه .. والثالثة آه آه .. وصفق للساقى يؤدى عنا الحساب ..

وقمنا نمشى الهوينا .. فى طريق العودة .. بخطى وئيدة .. اشلاء حربين طاحنتين .. وقد بدا غير بعيد برج القـــاهرة المارد .. كانه حارس القاهرة .. وفى ترقب الثالثة الماحقة .. ودع بعضنا بعضا .. قبل ان يلفنا الظلام ..



بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ، اى ان خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية تتيح للناقد ان يتبين معالم تطورها التاريخى ، فان بعضا ممن تستهويهم عملية ايجاد «حيثيات لقضية الشعر الجديد» راحوا يرتدون قلنسوة المؤرخ لحركات التجديد فى الشعر العربى حتى يثبتوا ان الشعر الحديث هو امتداد طبيعى لتاريخ شعرنا العربى • ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر الجديد فى جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة الحديثة كلها الى محاولات قريبة فى الشعر المرسل والنثر الشعرى •• الى بقية هذه التسميات التى تعنى تحررا ما فى الوزن او القافية •

كان من نتيجة هذه النظرة « التاريخية » ـ سواء ما ترجع بنا الى ابى نواس او ماتكتفى بفريد ابى حديد ـ ان تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة « حتمية » فى تطور الشعر العربى •• كما تكون لدى انصار الشعر التقليدى مايشبه اليقين من زيف هذه الدعوى •

***

آمن بعض الشعراء الجدد بانهم سلالة نقية لآبائهم شعراء العصر العباسى ـ رواد اول حركة تجديدية فى الشعر العربى ـ ذلك ان هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا فى بيئة يقول ميراثها النقدى ان أجزاء النظم يجب أن تكون ملتحمة، ملتئمة، منسجمة مع وزن لذيذ « يطرب الطبع لايقاعه ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه » ، ويجب أن تكون القافية « كالموعود به المنتظر ، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه » لا تضطرب فى مقرها ولا يستغنى عنها • **ولا يجوز ان تتسلل أبيات القصيدة وتتصل اواخرها بأوائلها ان لفظا أو معنى ، فبناء القصيدة يكون على البيت المستقل لا على وحدتها** ، اذ «من الواجب فى الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر الى غيره » **كما يقول صاحب مقدمة شرح ديوان الحماسة (ص ٩ ـ ١١)** •

ويضيف ابو هلال العسكرى : « ليس الشأن فى ايراد المعانى ، لان المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى، وانما هو فى جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه .. وليس يطلب من المعنى الا أن يكون صوابا » • **كذلك يقول** : « وانما تتفاضل الناس فى الالفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها » **(راجع كتاب الصناعتين ص ٤٢ ، ص ١٤٦) ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا الميراث**

يعتمد هذا المقال بصورة أساسية على مقدمتى لويس عوض ونازك الملائكة فى ديوانيهما : بلوتلاند عام ١٩٤٧ وشظايا ورماد عام ١٩٤٩ • ثم يستعين بدراستين : الاولى للشاعر على أحمد سعيد « أدونيس » نشرت بمجلة شعر عدد ١١ والاخرى للشاعر صلاح عبد الصبور . نشرت بـ «المجلة» عدد ٥٩

النقدى ان تصلبت شرايين الشعر على مجموعة محددة من الاغراض والمعانى والاوصاف والتشابيه والقوالب . وظل الشعر العربى طيلة قرون اسيرا للتشابه والتكرار . يقول غازى براكس - احد المؤرخين لحركات التجديد فى الشعر العربى - ان « كان من نتائج اتجاه الشعر الى الحديث عن الاحكام العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة دون اخضاعها الى تأمل ذاتى نقدى من الشاعر ، أن تضاءلت التجربة الانسانية الشاملة من الشعر العربى ، وكادت تفقد التجربة الذاتية ومظاهر القلق والصراع . كذلك ندرت النغمات الصادقة وكثرت المواقف المفتعلة الغريبة ، وطغت الشكلية التقريرية والخطابية على الشعر . واتجه فريق كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم تحرر وجدانهم غالبا ، الى ظواهر الاشياء والناس ،فاكثروا من أوصاف الطبيعة ، معتبرين مظاهرها فى كثير من الاحيان ، أمورا قائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالانسان اية علاقة . واعتبروا المرأة جسدا ذا مفاتن واغراءات أكثر مما اعتبروها موقفا نفسيا للرجل .

والذين خرجوا على ما قدمنا كانوا قلائل ، وكثيرا ما وقفوا عند سطحيات اذا ما تمثلوها » . هذا هو المناخ النظرى الذى تيقظ عليه آباء التجديد فى العصر العباسى . المناخ الذى عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجى بقوله :

« أجل الشعر ما فى البيت منه
غرابة نكتة أو نوع لطف »

جاء ابو نواس وابو تمام وابن الرومى والمتنبى وابو العلاء وابن سينا .. جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة، فاهتز فى وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة لان يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الاطلال (كما طالبه ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة لان يتجشم عناء الوصول الى الممدوح على الناقة (بل أصبح الممدوحون أنفسهم يأنفون من أن يصفهم شعراؤهم بماكان يوصف به الشعراء القدماء) وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتأثير من شيوع المنطق الارسطى والثقافة اليونانية اجمالا » مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار (ساعد على ذلك ايضا التحليق النفسى والفكرى لبعض الشعراء كابى العلاء وابن سينا)

كذلك دخلت على لغة الشعر الالفاظ اليونانية والفارسية لاحتكاك اللسان العربى بالالسنة العجمية . كما تسللت بعض الالفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الالفاظ العربية ذات المعانى المستحدثة ، وليدة الحضارة الجديدة . ويقول غازى براكس « منذ صدر الدولة العباسية سرت فى الاوزان رعشة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدى . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزانا جديدة فاذا المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المضارع .

وقيل ان ابا العتاهية اخترع أوزانا جديدة ، وان لابى نواس قصيدة خرج بها على نظام الاوزان المعروفة قبله ، كذلك حاول بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة اذ وجدوا فيها قيدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة ، فظهرت المزدوجات

ولعل بشار بن برد هو اول من نظم المزدوج ، ثم تبعه ابان بن عبد الحميد فنظم كليلة ودمنة . ونظم الاخير ليس من الشعر فى شىء اذ هو اشبه بالاراجيز النحوية والعلمية ، كذلك نظم أبو العتاهية فيه أرجوزته الشهيرة «ذات الامثال» وهى من بدائعه . ولابن المعتز مزدوجة طويلة فى ذم الصبوح واخرى اطول منها فى سيرة المعتضد . ظهرت أيضا المسمطات فنظموها مخمسات ومثلثات وتفننوا فيها . ولم تقف محاولة التجديد عند تنويع القوافى بل تعدته الى اسقاطها . ويذكر ابن رشيق فى كتابه (العمدة) مثلا من أبى نواس ، كما يثبت الباقلانى مثلا آخر فى كتابه (اعجاز القرآن) ، كما يثبت ابن سنان الخفاجى مثلا ثالثا فى كتابه « سر الفصاحة » .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية فى الشعر العباسى بمعزل عن دعوة تجديدية فى النقد ، كان هناك ابن رشيق يقول « كانوا قديما أصحاب خيام ، ينتقلون من موضع الى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم وليست كابنية الحاضرة . فلا معنى لذكر الحضرى الديار الا مجازا لان الحاضرة تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر .

وكانت دوابهم الابل لكثرتها ، وعدم غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ماليس عنده كما يفعل المحدثون .. وليس فى زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ، فالواجب اجتنابه الا ماكان حقيقة . لا سيما اذا كان المادح من سكان البلد الممدوح ، يراه فى أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقه والفلاة حينئذ » . (راجع كتابه : العمدة ، جـ ١ ص ١٥١ - ١٥٢) .

وربما لا يختلف احد فى ان الحركة التجديدية الثانية التى كان لها أثر ما فى تاريخ الشعر العربى ، هى الحركة الاندلسية . فقد بدأ فن الموشحات متأثرا بما كان منتشرا فى جنوب فرنسا ذلك الحين من شعر شبيه بالموشحات - بقالبه وموضوعاته - وهو شعر التروبادور . وان كان المرجح أن المحاولات فى هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجرى . وتقسم الموشحات من ناحية أوزانها الى قسمين : اولهما جاء على بحور الشعر المعروفة ، والثانى خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدى . ويقول ابن خلدون فى مقدمته انه « لما شاع فن التوشيح فى أهل الاندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الامصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلوموا فيه اعرابا » كذلك « أحدث أهل الانصار بالمغرب فنا آخر من الشعر فى أعاريض مزدوجة الموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا وسموه عريض البلد » ص ٥٤٦ ، ٥٤٨

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر نستطيع ان نرصد ظاهرة التجديد فى بعض ماانتجه فرنسيس مراش الحلبى (+ ١٨٧٣) واحمد فارس الشدياق (+ ١٨٨٧) ونجيب الحداد (١٨٩٩) .

وكان تجديدهم مقصورا فى البداية على التمرد على « موضوعات »الشعر القديم .. وفى هذا المعنى يقول الحلبى :

وشيخ مذ رأى نظمى ونثرى ... اجاب وطبعه شر الطباع
أرى معناك مطروقا كثيرا ... فقلت نعم بمطرقة اختراعى

اما الشدياق فقد رغب فى التحرر من القافية والتلاعب بالوزن ، وسجل على نفسه انه اراد يوما ان ينظم ديوانا يشتمل على ابيات مفردة ، فنظم اربعة منها ثم امسك . وهاهى ذى الابيات :

ساعة البعد عنك شهر وعام ... الوصل يمضى كأنما هو ساعة
أتنجم الليل الطويل صبابة ... وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلب ان هبت الصبا ... ويذكرنى البدر المنير محياك
ألا ليت شعرى كم يقاسى من النوى ... وانحائه قلب يذوب تجلدا

تتعاقب به هذه الابيات الاربعة ثلاثة أوزان الاول من بحر الخفيف ، والثانى من بحر الكامل ، والبيتان الاخيران من بحر الطويل . وهذا التعاقب فى الاوزان على هذا النمط لم يعرفه الشعر العربى - فيما أعتقد - من قبل .

اما الشيخ نجيب الحداد فقد كان أكثر تجاوبا من زميليه مع روح العصر فانشأ الشعر التمثيل ، لا عن تقليد اعمى للشعر

الغربي ، (وانما عن ادراك صاف لاهمية مايمكن أن تعالجه المسرحية أو الرواية الشعرية من موضوعات ، ولما تلزم الشاعر من ابداع والمام شامل بميول النفس البشرية ومواقفها ودقائقها .

(راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٨٩٧ – ١٨٩٨)

ولقد أضاف الحداد – بطبيعة الحال – الى الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية . وتعالت صيحات عديدة في المجلات العربية المعاصرة تدعو الى نبذ القديم والاخذ بالجديد وانتهاج أساليب الشعراء الغربيين ، فيقول نجيب شاهين في مجلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ – ٢٧) : « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر في خلع القديم والتزيي بالجديد ذي الطلاوة . فمن كل زمرة الشعراء أو المتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحدا في المائة يحاول مجاراة العصر ونبذ القديم واقتباس الجديد .. شعراؤنا قضوا أيامهم في مدح فلان وذم فلان ، واذا خطر لاحدهم أن يصف منظرا طبيعيا ، أو حادثة ما ، وصف كما سمع من هذا وذاك وقلما يحكم وصفه ويدقق في التفصيل .. ومما يؤاخذ شعراؤنا به أن يذكروا في قصائدهم أسماء أماكن في بلاد العرب لم يروها بل ولم يروا أحدا رآها ، ولو اقتصر الامر على ذلك لهان. ولكنهم يجهلون مواقعها وطبيعة أرضها ، واقليمها .. وانما أكثر شعراء العرب ذكرها لانها قسم من بلدانهم .. فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الاطلال ، ومالهم وذكر العقيق والابلق ودارمية ووادى الغضا وهم لا يعرفون منها الا أسماءها »

***

حركة التجديد في المهجر – الشمالي والجنوبي من أمريكا – نمت في احضان الثقافة والشعر الغربيين .. ولعل ابرز الثائرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وتستهدف ثورتهما مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية .

فالشعر من حيث مفهومه اصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران ، اما اللغة فليست الفاظا جامدة وبيانا وبديعا ومنطقا وانما هي ترجمة للروح والحياة . أما الاوزان فيقول نعيمة بشانها « ان أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة . والذي أعنيه بنسمة الحياة ليس الا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه . فان عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، والا عرفته جمادا . واذ ذاك ليس ليخدعني بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترجرجة » (الغربال ص ١٠٦) وفي مكان آخر يجهر بوضوح « لا الاوزان ولاالقوافي من ضرورة الشعر » (ص ٩٥ – ٩٦)

وتطور القصص الشعرى عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه أو الوانه . ويقول محمد عبد الغنى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليقلدوا شعر الغربيين في أثوابه الجدد . ولقد كتب جبران وأمين الريحاني من الضربين كتابة فتنت شباب الاقطار العربية ، فتابعوهما وشغفوا بطريقتهما . وقد يكون في النثر الشعري مافي الشعر من خيال ، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر النثري ففيه القافية التى تتنوع من مقطع الى آخر وفيه الخيال الشعري بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتفعيلات التي وضعها الخليل بن أحمد » .

كذلك فالمهجريون يراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها في وحدة مكتملة ، يكون البيت فيها جزءا حيا يكاد يستمد قوته ومعناه من التشامه مع سائر الاعضاء . وقد ساعدهم في ترابط اجزاء القصيد ما طمحوا اليه من تطويع الاوزان والقوافي وتليينها .

واذا نحن تتبعنا امتدادات الاتجاه الرومانسي والاتجاه الرمزى ، فسوف نلتقي مثلا بالياس أبي شبكة يقول في مقدمته « افاعي الفردوس » أن الشعر لا يحدد ، فلا يقاس ولا يوزن ، اذ انه تعبير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا مقاييس . وسوف نلتقي بسعيد عقل في مقدمة « المجدلية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم ، وعند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعرا اذا توافر له شيء من ذلك (ان عناصر الوعى لا تلعب في الشعر أقل دور) .

***

يستطيع أصحاب النظرة « التاريخية » في عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات المنفلوطي « ما كل موزون شعرا ولا كل ناظم شاعرا » ، كذلك الشعر لا يذهب بحسنه ورواءه أنه غير منظوم ولا موزون » (أدباء العرب : ج ٣ ص ٢٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة «محمد فريد أبو حديد» لماكبث وترجمة علي أحمد باكثير لروميو وجولييت ، وديوان « بلوتولاند » للويس عوض .. الى بقية هذه القائمة التاريخية التي يودون من خلالها أن يثبتوا نسب الشعر الحديث الى الشعر القديم . وهي محاولة تؤدي – كما قلت في بداية الحديث – الى ان تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من انهم خطوة « حتمية » في تطور الشعر العربي .. كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي مايشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

***

والحق أن أنصار الشعر التقليدي معذورون اذا لم يحسوا رابطة قوية بين اشكال الشعر القديم والشكل الحديث .. ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر العباسي الى نهاية الحرب العالمية الثانية لم تخرج قط على جوهر التراث الشعري القديم . فانه مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاعبوا بالاوزان وبدلوا من وضع القوافي ، فان العمود العربي ظل مسيطرا على جميع تلك الحركات التي كانت « تجديدية » حقا ، ولكنها لم تكن «حديثة» أبدا . والشعراء الجدد معذورون أيضا اذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرر تاريخي لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ما يزال قويا عليهم من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى . فكان الكثير من نماذجهم الاولى متأثرا الى حد ما بالقوالب القديمة ، وكان الذوق العام متأثرا الى حد ما أيضا بتلك القوالب ، وكان المجتمع مهيأ لاستقبالهم اذا اعترفوا بنسبتهم الى التراث ، فقالوا بأنهم امتداد طبيعي للقدماء .

وقد افادت هذه النظرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها ادت هدفها العاجل ، ولم تعد بقادرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

« من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالدا وفق حتمية معينة ، ولو صح العكس لاصبح الشعر شكلا من اشكال العلم » ولا يرفض ادونيس الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة · ويفرق أدونيس بين الشعر والنثر بان النثر اطراد وتتابع لمجموعة من الافكار الواضحة ، وهو وصفى تقديرى ، بينما الشعر لا يتحمل الاطراد الفكرى ولا يطمح لان يكون واضحا لانه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها « لابد للكلمة فى الشعر من أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير الى أكثر مما تقول . فليست الكلمة فى الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة او موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد ، ثم ان اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التى نجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا ، فهى اذن ليست جاهزة بحد ذاتها » · ادونيس يرجع بالغموض فى الشعر الحديث الى فقدان الافكار المشتركة بين الشاعر والقارىء ، وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة · فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله « ان الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا المعاصرة فى عبثها وخللها » فحذف التسلسل المنطقى وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية «وبكلام آخر الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه » فالمغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة ـ ولذلك هو قوام الشعر ، وينصح أدونيس بأن نتخلص من السلفية والنموذجية والتجزيئية والغنائية الفردية والتكرار حتى نفهم ونتذوق الشعر الحديث .

وفى دراسة مطولة لصلاح عبد الصبور ـ نشرتها « المجلة » فى عددها التاسع والخمسين ١٩٦١ ـ يبدا تحت عنوان « الشعر الجديد لماذا ؟ » بان الادباء وحدهم هم أصحاب لغتهم وان الشعراء هم ورثة الشعر ، وان لهم الحق كل الحق فى تغيير ملامحه وتبديل قسماته ، وان المتنبى أعطى عطاءه ومات، فلم يعد قادرا على العطاء ، فاورث الشعر المصرى وجيله فاعطوا وماتوا ، وهكذا جيلا بعد جيل « حتى آلت ملكية أرض الشعر الى هذا الجيل ، فليخطط اذن كمايشاء وحيه والهامه» . ومنذ البداية يرى صلاح ان التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع أن يلتقى عنده الشاعر والناقد .

ولقدكانت القافية مصطلحا نغميا آخر التزمه الشعر العربى ، ولكنه تطور من القافية الموحدة الى ان فتح الرجز باب تنويع القافية « والآن نجد فى تراثنا الشعرى العربى المخمسات ، والمربعات والمسمطات والموشحات ، والدوبيت الفارسى والثنائيات العربية » · ويحدد دعائم التجديد فى الشعر بتغيير العالم وتغير النظرة اليه ، والخبرة الفنية فى الاداء الشعرى ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة فى العلم والفلسفة والفن ويعدد ما استفاده هو شخصيا من اليوت ·

***

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء انفسهم ، نستطيع ان نتلمس تصورهم لمفهوم الحداثة فى الشعر الجديد · ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع ان ندرك الظروف الحقيقية للتجديد · فلا شك ان الثقافات الاجنبية ومدارس الشعر الغربى والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكنا نلاحظ أن التجديد فى جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربى ، بينما نلاحظ فى نفس الوقت ان الحركة الحديثة تقوم اساسا على رفض هذا الجوهر · فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الاسطورة او الرمز او لغة الحديث اليومى او المشكلات الميتافيزيقية ·· ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربى ،وانعطفت به وجهة اخرى ، هى بلا ريب وجهة الشعر الغربى الحديث ·· هذا لا يعنى انها تخلت نهائيا عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، وماتزال لاوزان الخليل فى كثير من الاحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربى ، بل تجاوزته بطفرة ثورية الى مستوى العصر بحيث أن الوشائج بينها وبينه قد وهنت، الى درجة كبيرة، حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث اختلافا درجيا الى حد كبير ، اما الحركة الحديثة فان تمردها وتحررها هو اختلاف كيفى الى حد كبير أيضا ، بل ان الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها ـ لا بينها وبين التراث فحسب ـ هو اختلاف جذرى ، واذا كان يحلو للبعض أن يحدد ارهاصات الشعر الحديث بمحاولات أبى حديد وباكثير وجبران وغيرهم ، فان هذه المحاولات بعينها لم تقم فقط على دعائم من الشعر العربى ، بل كانت ترجمات للشعر المرسل او الشعر المنثور عن اللغات الاوروبية ، أو كانت تقليدا له فى كثير من الاحوال ·

وعندما أعود بالاسس التراثية للشعر الحديث الى مصادرها فى الشعر الغربى ، فاننى لا أعنى أن شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا فى مستوى العصر ·· تماما كما استطاع رواد المسرح والرواية فى اللغة العربية ان يشيدوا دعائم هذين الفنين دون ان يكون لدينا تراث حقيقى لهما ·

اجل ، لقد عرف تراثنا أشكالا من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الاشكال الى مستوى العصر فاستمدوا من أوربا مباشرة ما يحتاجون اليه . اما المسرح فلا حاجة بنا الى القول بانه لم يكن لدينا تراث على الاطلاق · فاذا اضفنا اننا فى كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى الى قلب العصر الحديث ·· فاننا ندرك على الفور أننا قد أخذنا عن أوروبا أقصى ما وصلت اليه الحضارة فى ذلك الوقت ··

ولولا اننا نمتلك تراثا عريقا فى الشعر ، لكانت احدى البديهيات ان نعود بشعرنا الحديث الى اصوله الغربية · ولكن هذا التراث هو الذى تسبب فى « البلبلة » التى احاطت مولد الحركة الحديثة ·· فمن اجل مسايرته تحمل الشعراء الجدد الشىء الكثير ، تحملوا اوزار « النظرة التاريخية » فى أحسن الاحوال ، والاتهام بزيف هذه الدعوى فى أحوال أخرى ·

والحق ان جميع اشكال المعرفة الفنية والعلمية فى عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربى ، لو اننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التى تسيطرعلى الكثيرين منا·. فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذرى امرا مستحيلا .

ومن هنا كانت الهوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر ·· وهذا نقيض الوضع فى الغرب ، لان تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة · واذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها من مستوى الشعر الغربى ، فلأن هذا الشعر فى عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية فى العالم الحديث، ولذلك فشعراؤنا الجدد

« من هنا لا يمكن ان يكون الشكل خالدا وفق حتمية معينة ، ولو صح العكس لاصبح الشعر شكلا من اشكال العلم » ولا يرفض ادونيس الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة . ويفرق ادونيس بين الشعر والنثر بان النثر اطراد وتتابع لمجموعة من الافكار الواضحة ، وهو وصفي تقديري ، بينما الشعر لا يتحمل الاطراد الفكري ولا يطمح لان يكون واضحا لانه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها « لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير الى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة او موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد ، ثم ان اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا ، فهي اذن ليست جاهزة بحد ذاتها » . ادونيس يرجع بالغموض في الشعر الحديث الى فقدان الافكار المشتركة بين الشاعر والقارىء ، وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم ان تقوله « ان الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها » فحذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية «وبكلام آخر الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه » فالغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة ـ ولذلك هو قوام الشعر ، وينصح ادونيس بأن نتخلص من السلفية والنموذجية والتجزيئية والغنائية الفردية والتكرار حتى نفهم ونتذوق الشعر الحديث .

وفي دراسة مطولة لصلاح عبد الصبور ـ نشرتها « المجلة » في عددها التاسع والخمسين ١٩٦١ ـ يبدأ تحت عنوان « الشعر الجديد لماذا ؟ » بان الادباء وحدهم هم اصحاب لغتهم وان الشعراء هم ورثة الشعر ، وان لهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه وتبديل قسماته ، وان المتنبي أعطى عطاءه ومات ، فلم يعد قادرا على العطاء ، فاورث الشعر المصري وجيله فاعطوا وماتوا ، وهكذا جيلا بعد جيل « حتى آلت ملكية أرض الشعر الى هذا الجيل ، فليخطط اذن كمايشاء وحبه والهامه» . ومنذ البداية يرى صلاح ان التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد .

ولقدكانت القافية مصطلحا نغميا آخر التزمه الشعر العربي ، ولكنه تطور من القافية الموحدة الى ان فتح الرجز باب تنويع القافية « والآن نجد في تراثنا الشعري العربي المخمسات ، والمربعات والمسمطات والموشحات ، والدوبيت الفارسي والثنائيات العربية » . ويحدد دعائم التجديد في الشعر بتغيير العالم وتغير النظرة اليه ، والخبرة الفنية في الاداء الشعري ، والاستعانة باحدث منجزات الحضارة في العلم والفلسفة والفن ويعدد ما استفاده هو شخصيا من اليوت .

***

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء انفسهم ، نستطيع ان نتلمس تصورهم لمفهوم الحداثة في الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك ان الثقافات الاجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكنا نلاحظ أن التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي ، بينما نلاحظ في نفس الوقت ان الحركة الحديثة تقوم اساسا على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الاسطورة او الرمز او لغة الحديث اليومي او المشكلات الميتافيزيقية .. ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي ،وانعطفت به وجهة اخرى ، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث .. هذا لا يعني انها تخلت نهائيا عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، ومازالت لاوزان الخليل في كثير من الاحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربي ، بل تجاوزته بطفرة ثورية الى مستوى العصر بحيث أن الوشائج بينها وبينه قدوهنت، الىدرجةكبيرة، حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث اختلافا درجيا الى حد كبير ، اما الحركة الحديثة فان تمردها وتحررها هو اختلاف كيفي الى حد كبير ايضا ، بل ان الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها ـ لا بينها وبين التراث فحسب ـ هو اختلاف جذري ، واذا كان يحلو للبعض أن يحدد ارهاصات الشعر الحديث بمحاولات ابي حديد وباكثير وجبران وغيرهم ، فان هذه المحاولات بعينها لم تقم فقط على دعائم من الشعر العربي ، بل كانت ترجمات للشعر المرسل او الشعر المنثور عن اللغات الاوروبية ، أو كانت تقليدا له في كثير من الاحوال .

وعندما أعود بالاسس التراثية للشعر الحديث الى مصادرها في الشعر الغربي ، فانني لا اعني ان شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا في مستوى العصر .. تماما كما استطاع رواد المسرح والرواية في اللغة العربية ان يشيدوا دعائم هذين الفنين دون ان يكون لدينا تراث حقيقي لهما .

اجل ، لقد عرف تراثنا أشكالا من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الاشكال الى مستوى العصر فاستمدوا من أوربا مباشرة ما يحتاجون اليه . أما المسرح فلا حاجة بنا الى القول بانه لم يكن لدينا تراث على الاطلاق . فاذا اضفنا اننا في كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى الى قلب العصر الحديث .. فاننا ندرك على الفور اننا قد اخذنا عن أوروبا أقصى ما وصلت اليه الحضارة في ذلك الوقت ..

ولولا اننا نمتلك تراثا عريقا في الشعر ، لكانت احدى البديهيات ان نعود بشعرنا الحديث الى اصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذي تسبب في « البلبلة » التي احاطت مولد الحركة الحديثة .. فمن اجل مسايرته تحمل الشعراء الجدد الشيء الكثير ، تحملوا اوزار « النظرة التاريخية » في احسن الاحوال ، والاتهام بزيف هذه الدعوى في أحوال أخرى .

والحق ان جميع اشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربي ، لو اننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التي تسيطرعلى الكثيرين منا.. فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذري امرا مستحيلا .

ومن هنا كانت الهوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر .. وهذا نقيض الوضع في الغرب ، لان تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة . واذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها منمستوى الشعر الغربي ، فلان هذا الشعر في عصرنا يمثل ارفع مستوى بلغتهالحضارة الفنية فيالعالم الحديث، ولذلكفشعراؤنا الجدد

لم ينقلوا او يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية فى بقية المجالات وتجاوزوا المفهوم القديم للشعر ـ الذى يتمثل فى الشعر العربى على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية ـ وتوصلوا الى مفهومهم الحديث ٠

وعندما اقول الشعراء الجدد واذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطرى بطبيعة الحال كثير من الاسماء « الجديدة » التى تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث او العكس ٠٠ وانما اتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من امثال : ادونيس ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، وخليل حاوى ، عند هؤلاء سوف نعثر على اليوت وازرا باوند وربما على رواسب من رامبو وفاليرى وربما على ملامح من احدث شعراء العصر فى اوروبا وامريكا ٠٠ ولكنا لن نعثر على التراث العربى الا فى طبيعة اللغة العربية التى اخذت هى الاخرى فى الانصياع الى ثورتهم ٠

***

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ـ لهذه الاسباب ـ مفهوم حضارى اولا ، هو تصور جديد تماما للكون والانسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث فى كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية ٠ ولذلك فهى ثورة عالمية وان قادتها حضارة الانسان الغربى ٠ وشعراؤنا الحديثون عندما يبداون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها فى نفس الوقت . المشاركة لا النقل أو التقليد او الاقتباس ، هى حقيقة الثورة الحديثة فى شعرنا ٠

والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الاخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الاشياء .. فلا يكون الشاعر معاصرا بمجرد أن « يصف » الصاروخ اوالتليفزيون ٠ او عظمة الاشتراكية ٠

مثل هذا الشاعر ـ بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر ـ هو رجعى عظيم الرجعية ٠ لان الحداثة تنتفى « الوصف » من ادوات الشعر ، وتلغى الصاروخ والتليفزيون والاشتراكية « كموضوعات » للشعر ٠ الشعر الحديث « موقف » من الكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الانسان فى هذا الوجود » ، ولهذا ايضا كانت اداته الوحيدة هى « الرؤيا » التى تعيد صياغة العالم على نحو جديد ٠ واصبحت وظيفة الشعر هى الكشف عن عالم يظل ابدا فى حاجة الى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسى المعاصر رينه شار ، ذلك ان « اكتشاف مالا يعرف يفترض اشكالا جديدة » كما يقول رامبو ٠

كان « الثبات » هو جوهر التراث العربى ، ثبات فى القيم واشكال التعبير ، لذلك سيطرت على مساره التاريخى مجموعة من (الامثلة العليا) فى الجمال والاخلاق على السواء٠٠ وارتبط هذا الثبات بمجموعة اخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، اسهمت فى توهم الشاعر القديم انه اعطى بامتياز خاص ان يكتشف منذ اللحظة الاولى اسرار الشعر والجمال كلها ٠ فعاشت الحضارة الفنيةالعربية على مجموعة من المطلقات المريحة حتى استحال على المجددين ان « يستحدثوا » شيئا جديدا ، كانوا « امتدادا » للماضى ، وكانت جهودهم لا تتجاوز (التجديد) فى الامور الثانوية للغاية ٠ اما الحركة الحديثة فهى « ثورة » وليست تجديدا لانها تتدخل فى الجوهر المسئول عن تعويق التطور الطبيعى للشعر العربى ٠ من هنا كانت الحداثة مفهوما ثوريا مقصورا على الحركة المعاصرة فى شعرنا الجديد وليست تجديدا لشىء قديم ٠

بل ان أوروبا نفسها لم تطلق تعبير « الحداثة » على حركاتها الثورية السابقة بالرغم من أن السريالية والدادية والرمزية وغيرها كانت انقلابات جذرية فى المفهوم الرومانسى السائد للشعر ٠٠ ذلك ان النقد الاوروبى لا يستهين بمفهوم الحداثة الذى يرى فيه تجسيدا حضاريا لثورة العصر الحديث التى تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكما كميا لا يصل الى مستوى التغير الكيفى الذى اصاب الوجود الانسانى فى السنوات الاخيرة ٠

***

اذا اتفقنا على ان الحداثة فى جوهرها مفهوم حضارى اولا ، ينبغى ان نتتبع فعالية هذا المفهوم فى شعرنا الحديث ٠ يقول الدكتور عزالديناسماعيل فىمقالله حولقضية الشعر الجديد : ان فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفنى ، على حين أن الشاعر القديم « يتبع عددا ثابتا من التفعيلات فى البيت ، تتكرر بعدها ونسقها فى كل شطر من البيت ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لان تلك الموسيقى كانت تضمنها الصورة العروضية الثابتة للبيت وللقصيدة ٠ أما الاطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت ، وانما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقى ، فى كل سطر وفى القصيدة كلها التشكيل الذى تقتضيه الدفعة الشعورية فى مجملها والذبذبات الخفيفة أو القوية التى تتمثل فى تلك الدفعة ٠ عليه دائما أن يحدد المدى ويعرف الابعاد ٠ وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وابعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالموسيقية الحقيقية النابعة من المشاعر ٠ فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة الى آخرى ٠ ومن ثم ينبغى ان تكون الابعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وأبعادها » والجملة الشعرية الحديثة ـ كما يقول احمد لطفى ومحمد البخارى فى دراسة مشتركة لهما ـ هىجزء موسيقىمن نهج هارمونى متصل ، فهى تبزغ من خلال الجملة الموسيقية التى تسبقها ، وتلقى ظلالها على تلك التى تليها ، تتداخل كلها فى بناء عضوى تلعب كل جملة فيه دورا دراميا حددته لها انفعالة الشاعر ٠

ان المفاضلة بين الشعر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع ، لانهما لا يملكان ـ فى حقيقة الامر ـ من عناصر الارض المشتركة سوى « اللغة » ٠٠ كما ان محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى ، هى محاولة غير مجدية ، بل اصبحت ضارة الى حد ما ٠ فالنقد الحديث الذى يود ان يرافق شعراءنا الجدد ، عليه ان يلتفت الى جوهر القصيدة الغربية الحديثة اذا أراد ان يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة ٠

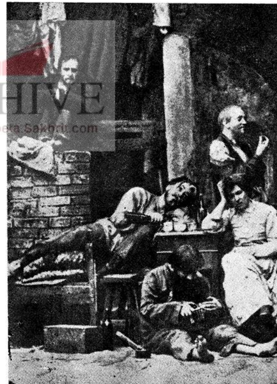
كما انه يتعين على الشاعر العربى الحديث ان يعانى اولا فى داخله انهيار المفاهيم السابقة ٠ يقول أدونيس « هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا فى الاشكال الشعرية فقط ، بل فى التجربة وأبعادها ، كذلك ، يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الاقصى ، امكان تحوله ، متجاوزا العقبات التى تنهض فى وجهه ، قاذفا خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم .

فالشعر الذى يتكيف مع الواقع الثقافى الموروث ، يخون قضية الشعر الحق ، ذلك أن هذا الواقع ليس الا تنميقات وأقنعة ، أعنى أشكالا من الحياة خارج الحياة » ٠



جوركى ومسرحية الحضيض

بقلم : كمال عيد



بوبنوف ، ناستيا ، كليستش ، ساتين ، الممثل فى الاخراج الاول لمسرحية « الحضيض » على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٢

يشهد النصف الثانى من هذا الشهر مولد أول فرقة مسرحية اقليميـة : هى فرقة الاسكندرية المسرحية ، وستسجل هذه الفـرقة مولدهـا بمسرحيتين :

الأولى : « حياة تحطمت » للاستاذ توفيق الحكيم بعد أن أطلق عليها اسم « القطر فات .. » ويخرجها محمد عبد العزيز .

الثانية : « الحضيض » تأليف الكاتب الروسى مكسيم جوركى ، ترجمة فؤاد دواره ، اخراج كمال عيد .

ويسر « المجلة » أن ترحب بهذه الفرقة الوليدة فتنشر هذا المقال الذى كتبه مخرج المسرحية الثانية عن المسرحية وكاتبها ، الذى يقدم لأول مـرة على المسرح العربى ، رآجية أن تتابع بعد ذلك جهـود الفرقة بالتأييد والمؤازرة ، لتثبت أقدامها وبتأكـد وجودها ، وتصبح نواة للعديد من الفرق الاقليمية الأخرى .

ولد مكسيم جوركي - الكاتب الواقعي - في ٢٨ مارس سنة ١٨٦٨ في نيجيني نوفجورود من أبوين فقيرين ولم يكد يتم العاشرة من عمره حتى فقدهما ، وبدأ يعمل منذ نعومة أظفاره ويكب على قراءة الكتب ليلا ، ثم يجوب الريف الروسي فيذهب الى نهر الفولجا ، وأوكرانيا وبساربيا ، ثم شــاطىء البحر الاسود ، ويسافر بعد ذلك الى ايطاليا ويختلط في كل أسفاره هذه بالعمال والفلاحين ورجال الصحافة ومختلف الطبقـات والساقطين والمحتاجين والحفاة .

ويبدأ بعد ذلك في كتابة القصص ، ثم يتجه الى كتــابة الدراما فيكتب « ثلاثة رجال » عام ١٩٠٠ ، « البرجـوازيون الصغار » عام ١٩٠١ ، « الحضيض » عام ١٩٠٢ ، ويتبـع ذلك بمسرحيات « أعداء » ، « أبناء اليوم » ، « ميجـود بولتيشوف وآخرون » وغيرها من المسرحيات ، وفي عام ١٩٠٦ يكتب قصته الخالدة « الام » .

لماذا كتب ؟

يقول جوركي : « كتبت من أجل الحيـاة القاسية البائسة ، كتبت لانى كنت ممتلئا بالانطباعات القاسية التي لاقيتهـا في هذه الحياة ، ولانني مابين الحياة وبؤسها لم استطع ان امنع نفسي عن الكتابة » .

كان مكسيم جوركي كالمجنون الذي يريد أن يشق قنـاة انسانية وسط الصخور يعبر منها الانسان ليأخذ طريقه الى الحياة التي كان يتخيلها هو ويحلم بها ، فحياته البائســة وايامه السوداء التي أطبقت عليه في العقد التاسع من القرن التاسع عشر هي التي خلقت اليوم للمسرح الشخصية القوية الحية المنفعلة بالجديد ، فجوركي كان يعمل لخلق الســعادة للاخرين ، لكل أبناء شعبه ، ولهذا تفوق على تشيكوف بالعمل الايجابي الناجح .

وشخصية جوركي شخصية غريبة ، فهو لايهرب من ماضيه ، ولا يخجل منه ، بل على العكس نجده يعترف فيجميع مراحل حياته بأنه كان من المنحطين العاطلين ، وانه حينما وجد عملا كان بائع تفاح وهو ارخص الفواكه في الروسيا ، ومـع ذلك فقد كان سريع التهيج يثور بسرعة وذلك واضح في حركاته وطبيعة جسمه .

لقد أوجد جوركي نظرية جديدة ، تتلخص في أن الصراع في الحيـاة دائما يشتد ويقوى كما زادت المعاملات والعلاقات ويسفر هـذا الصراع عن شـخصيات متعـددة المذاهب والمشارب والاشكال متحالفة مندمجة بعضها مع بعض ، وكـل شخصية جديدة تبحث عن مكان لها تحت الشمس وعن مصدر اقتصادي لتتعيش منه ، والحياة تــكون عادة كالام الرؤوم أو كزوجة الاب . ولما كانت الحياة تمر في ذلك الوقت بمرحلة صراع اقتصادي وسياسي واجتماعي بل وكذلك صراع ادبي وفني أيضا فانه كان لزاما والحالة هذه ايجاد الطبقة التي كان يحلم جوركي بها في مجتمعه ، وخلق هذه الافكار الجديدة التي كانت تداعب مخيلته والتي تعلى من قيمة الانسان ، والانسان وحده .

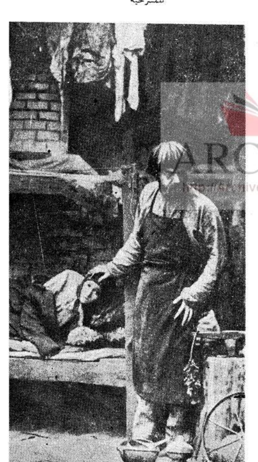
يقول جوركي « ان جريمة الرأسمالية أنها تجعل من الانسان العامل عبدا لها ، على عكسماتنادى بهالاشتراكية من أنالانسان هو مصدر كل شيء وهو لذلك يعلى من قيمة الانســان حتى لا يصبح عبدا لاحد . ولهذا اهتم جوركي بالدعوة لادب جديد هو أدب الواقعية الاشتراكية .. ومن أهم مزايا هذا الادب انه يهتم بالمجموعات الشعبية فالناس في واقعهم يعيشون ويتألمون ويموتون ، هذا هو واقعهم ، واستمد جوركي من ايمانه بأن للانسان المكان الاول في الحياة أدبا جديدا يدافع عن قيمة الانسان وعن كيانه . وكان لابد للادب الجديد وللدراما الجديدة من أن تعتني بالبحث في الصراع القائم بين الطبقات ظاهريا وباطنيا ، وتطورت بعد ذلك الى اعلاء قيم الحياة الايجابية ،

وبهذا استطاعت الواقعية الاشتراكية الجديدة أن تخـدم الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطبقة الجديدة الوليدة ، طبقة العمال .

ومن الممكن القول بأن هذه الدراما الروسية الجديدةبشطريها (التراجيديا والكوميديا) قد صورت من الماضي ثم انهياره من أيام القيصرية الروسية ، كما صورت من ناحية أخرى الجهـاد المبكر للثوار ، اما عن مضمونها فانها تلبث في النفوس المريضة التي هدتها قوانين القيصرية روح الثورة المشتعلة .

ولما كانت الدراما الواقعية الاشتراكية قد عاصرت الاستعداد للثورة السياسية ثم قيامها اولا في عام ١٩٠٥ وفشلها ، ثمثورة عام ١٩١٧ عندما قدر لها التوفيق فقد اهتمت هـذه الدراما بشخصيات الثوار البطولية وعكست ذلك في مسرحيات كثيرة لمختلف الكتاب الروسيين المعاصرين الذين سجلوا تلك الفترة الحاسمة من تاريخ بلادهم ، وكان الاهتمام واضحا بتجسيد

« كلستش » وزوجته المريضة « آنا » في العرض الاول للمسرحية



شخصية البطل الثائر ، فولدت شخصية ليوبوف ياروفايو فى المسرحية المسماة باسمه للكاتب ترابنوف، كما عبر فيسنيافسكى فى كثير من مسرحياته عن البطولة أيضا . وبذلك عبرت هذه الدراما فى فترة تطورها عن كثير من المسائل الجديدة التى نتجت عن التغير الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى تطورت اليه الدولة ودخلت به فى طور جديد فرض أيضا على الادب المسرحى أن يتطور ويتغير كذلك . فعرف هذا المسرح شخصية الانسان الجديد المناضل من أجل الاشتراكية ، ومن أجل اقامة مجتمع عادل متكافىء يهتم بالعمال والفلاحين ويخلق من شرورهم وتشردهم وبعثرتهم جمعا ووحدة وقوة تمثل طبقة كبيرة لها كيانها وخطورتها فى ظل المجتمع الاشتراكى الجديد ولا يتأتى ذلك الا بانتصار هذه الطبقة ، وهذا الانتصار كان مستحيلا بدون البطل والصراع الدرامى الذى يخوضه فى الحياة ، ومن ثم ينعكس على الادب الجديد فى واقعية تضفى على العمل الادبى جوا من الجدية التى يولدها كل عمل جديد .

***

من المعروف أن الاختلافات الادبية والفنية والمذهبية انما تخلق أراء جديدة دائما ، فاذا فكرنا فى الصراع الادبى والفكرى الذى كان قائما بين جيته وشيللر الالمانيين ، أو بين بلزاك واستندال الفرنسيين لوضحت لنا صحة هذه الحقيقة ، كما تتضح كذلك فى الاختلافات التى قامت بين كل من تشيكوف وجوركى وكانت من بين الاسباب التى ساعدت على مولد الادب الاشتراكى الجديد متفرعا من الواقعية النقدية ، ولا شك أن هذه الاختلافات قد حددت لكل منهما طابعا معينا وان تشابها فيما بينهما ، فبينما كان تشيكوف يرى فى اعمال جوركى شيئا من الضعف وشيئا من عدم الاكتمال والغرابة وعدم الفهم الا أنه كان يحس مع ذلك أن جوركى يسجل بمؤلفاته ميلاد أشكال أدبية جديدة وحلول اكثر عملية مما لم يجرؤ هو على اتيانها . وهذا يوضح القوة الدرامية التى كانت عليها مسرحيات هذه الفترة وجرأتها . فالعمل الفنى بما كان يحتويه من شخصيات وصراع وحلول كان أشبه بمصارعة ، وهكذا جاء الكشف عن المسائل الحقيقية الواقعية بعمق وشجاعة ودون خوف اومبالاة وكان جوركى تعبيرا صادقا للفترة الاولى من خطوات الادب الواقعى الاشتراكى ، وعلى هذا الاساس يسهل فهم دور كل من تشيكوف وجوركى ودستويفسكى .

مسرحية «البرجوازيين الصغار» لجوركى مثلا تنبع من جو مسرحيات تشيكوف ، فعائلة بسيمونوف وبيتها وعالمها عند جوركى هو نفسه بيت وعالم الاستاذ سيربرياكوف فى « الخال فانيا » عند تشيكوف ، وهو نفس عالم عائلة رانفسكى فى «بستان الكرز» ، هذا العالم الذى يكشف عن أزمة الحياة والمداهنة هو عالم الخسارة ، عالم الانحلال ، عالم الطريق المسدود ، فالاستعباد الذى يصوره بسيمونوف يبدأ فى التزعزع عندما يحس أن القوة تنسلخ من بين يديه وتبدأ فى السقوط وأن الارض غير ثابتة تحت قدميه ومع هذا فهو يريد أن يكون السيد ولو على الاقل فى بيته الخاص ـ مجتمعه الصغير ـ ان لم يكن بمستطيع اثبات ذلك فى العالم الكبير ـ المجتمع ـ ، وأيضا ذلك الموقف الهام فى المسرحية الذى يتأرجح بين النظريات والقوانين الاجتماعية وبين الصور الشعرية فى المسرحية له نظيره عند تشيكوف فى بعض المواقف رغم ما بينهما من اختلافات .

يقول جوركى « أريد أن أرى الانسان نابعا من نفسه معتزا بها .. معتزا بعمله وبما يقدمه من مجهود فى هذه الحياة .. أريد حياة جديدة .. حرة .. وبنائين جددا لهذه الحياة .. يشمرون عن سواعدهم ليبنوها بشرف وأمانة وعقيدة.. وعندما سيحدث ذلك سيقدر كل شخص نفسه .. وسيبقى كل شخص انسانا .. ولن يحدث ذلك الا اذا حطم كل منا الغيرة والملكية وحب السيطرة والتطاحن والتضارب .. أما المهدئون المخادعون فانا أكرههم وأمقتهم .. فهم لايضيفون شيئا جديدا الى الحياة .. ان لم يكن يزيدون من مشاكل الانسان ويعطلون من قواه الظامئة الى التحرك » .

وباستطاعتى أن أزعم أن هذه الكلمات تعبر أصدق تعبير عن أهداف مسرحية « الحضيض » وقد شغل اسم المسرحية المؤلف بعض الوقت ، وكان مجالا للتعديل والتحريف فسميت المسرحية أول ما سميت « ليلة فى الحضيض » ثم تغير الى « الاعماق » ثم الى « فى قاع الحياة » واخيرا استقر الرأى على أن تكون « الحضيض » .

***

وبهذه المسرحية يرتفع اسم مكسيم جوركى ارتفاعا كبيرا كما تؤثر المسرحية فى حياته الادبية والفنية تأثيرا عظيما . فقد قدم فى هذه المسرحية ولاول مرة نماذج من شخصيات الحياة الدنيا وهى الحياة السائدة فى ذلك الوقت .. صابرين .. وسيئى الحظ .. وساقطين .. كل يبحث عن الحقيقة .. الحقيقة الصادقة لا الحقيقة الزائفة التى تقتل فيهم أملهم الاخير فحياتهم هى حياة الضائعين الذين وصلوا الى مرحلة البطالة وغاصوا فى بؤرتها حتى أنهم ليسوا بمستطيعين العودة الى العمل .. لو فرض حتى ووجد عمل .. يحدث هذا بين قوانين القيصرية التى كانت تصدر وقتذاك لتحمى مجتمعهم الكاذب ، ولا يظل هؤلاء فى أمكنتهم بل انهم يرتمون فى احضان الخديعة والكذب والوهم .. وتقفز شخصية ساتين بين هذا الجمع .. ساتين ربيب السجون والعامل السابق . تقف هذه الشخصية شامخة الانف تنقل أفكار جوركى وتترنم بكل ما خلقته الطبيعة من جمال ومعان باهرة عن الانسان والانسانية.. وعن حقيقة الفرد وواجباته وضياعه وسط الزحام فاذا بالجميع لا انسانيين واذا بالجميع حيوانات مفترسة تعيش لتنهش بعضها البعض ..

ويرسل المؤلف لهذا الجمع بشخصية لوقا رسول الانسانية والرحمة والحق والعدالة . وهذه الشخصية لا تعبر فى الحقيقة عما تتفوه به أو تدعيه ، ولكن المؤلف رسمها بحيث تفضح نفسها بنفسها ، فهى تلقى الكذبات تلو الكذبات لتخدر بها عقول السذج المساكين .

وهنا نتلمس حقيقة آخرى من حقائق المسرحية الا وهى البحث عن الحقيقة التى تظل من بداية المسرحية حتى نهايتها الشغل الشاغل لجوركى .. وسيظل هذا البحث الدائب احدى السمات الهامة فى مؤلفاته التالية ..

فكلمات لوقا تمهد لحقيقة غريبة .. حقيقة خادعة خطرة تختلف عن الحقيقة الحقة التى يعيشها العالم ويعيشها سكان المنزل فتضطرب الامور وتتكشف الخدعة فى نهاية المسرحية ويحس الناس اذن بالحقيقة الصادقة وينقمون على الحقيقة المزيفة وعلى لوقا وأمثاله من موزعى المسكنات .. ولكن متى يحدث ذلك ؟.. انه يحدث بعد ان تكون « آنا » قد ماتت وبعد أن شنق الممثل نفسه .. لقد عاشت هاتان الشخصيتان فى الحقيقة الخادعة التى خلقها لوقا .

ومن الطريف أن هذا الحوار الذى كتبه جوركى فى قصته موزع الكذب » .. « كذبت .. كذبت .. كذبت .. لانى لم اكن أعرف ماذا هناك ـ أنا أجلس وأرجو ـ كم كان الرجاء جميلا .. كم كانت كلماته لذيذة . » يعود الينا بعد عشر سنوات فى هذه المسرحية على لسان « كلستش » الذى يقول : « الحقيقة ؟ أين هى الحقيقة ؟ ـ هذه هى الحقيقة لا عمل ـ لا قوة .. هذه هى الحقيقة انى لا اعرف آين اذهب .. هذه هى الحقيقة .. » ويؤكد جوركى من خلال افكاره هذه ماقاله مرة : « من الذى يبحث عن الحقيقة وسعادتها ؟ من يملك أن يعطينا أجنحة لنطير بها من هذا العالم الذى نعيش فيه . »

واذا كان جوركى قد اهتم بالطبقة الدنيا وعكس ذلك فى اغلب مسرحياته وقصصه بأسلوب واقعى فنرى الانسان عنده عاريا لا يكاد يعرف كيف يسد رمقه ولا كيف يستر جسده ، فان أدبه لا يخلو من رومانسية مع ذلك فهو يثق فى الانسان وفى قوته ، وهو من هذه الناحية يبشر بتحرر الطبقة العاملة الثائرة محققا عن طريق ذلك قيم أدب الواقعية الاشتراكية الجديدة التى كرس حياته لها .

ويمضى جوركى فى طريقه بعد ذلك ويدعو لافكاره الثورية فى مسرحياته التالية مثل « المصطافون » ، « البرابرة » ، « آبناء اليوم » كاشفا عن سخف البرجوازيين وتفاهة حياتهم عديمة القيمة ، وكانت نقمته واضحة على هذه الطبقة التى نشأ بينها وقضى أيام بؤسه فى ظلالها .. ويتضح ذلك بصفة خاصة فى مسرحيته « أعداء » .

لمسرحية « الحضيض » مفاهيم ثلاثة يمكن أن تحدد شكل المسرحية وهدفها .. فلاول مرة يظهر المجتمع الروسى عاريا حقيقيا دون تزييف على خشبة المسرح ولاول مرة أيضا يظهر اناس سقطوا .. اناس من كل الطبقات ومن مختلف الامزجة والمشارب والثقافات ، فهذا هو « البارون » و « الممثل » و « كفاشنيا » و « ساتين » و « ناستيا » و « التترى » و « بوبنوف » .. » لكل مشكلته ولكل فلسفته .. ولكل سبب لسقوطه يختلف عن الآخر . ويبرز هنا أدب الواقعية الاشتراكية ليبحث عن الحقيقة وراء كل منهم ويفاجىء بها جمهور النظارة فى أماكن مختلفة من المسرحية ويصعق المشاهد ويفيق من غفلته ليفكر .. ويفكر ويفكر .. وهذه أولى مراحل العصيان والتمرد التى أرادها جوركى من مسرحيته ..

فهؤلاء القوم الذين يعيشون فى نزل او فندق رخيص يقع فى قبو مظلم .. هواؤه أسود كمظهره .. هؤلاء القوم بلا مستقبل .. الظلام يقصم ظهورهم فلا يستطيعون الى النور سبيلا .. عيونهم لا ترى وعقولهم لاتعى ما سبب اضمحلالهم ؟ ان المسرحية تتبلور وتتطور سائرة سيرا حثيثا ناعما فى خطها الذى رسمه جوركى ليصل الى النهاية .. ولتكون كضربة المطرقة توقظ العقول النائمة .

وجوركى فى مفهومه الثانى للمسرحية يريد ان ينبه الى الانسانية الكامنة فى نفس الانسان ، يريد انقاذ الانسان من العوامل الغريبة التى تطرأ عليه من الخارج فتعذبه وتقضى على طموحه ويؤكد انه لابد من الانقاذ وان ذلك الانقاذ لن يتاتى الا بنظام جديد فى كل شىء يضع نفسه فى خدمة الانسان وخدمة مصالحه .

أما المفهوم الاخير فهو جريمة التخدير التى يقوم بها فى المسرحية الناسك « لوقا » انه يتقن فن المواساة ، ويساعد الناس على تحمل اعباء حياتهم ، يقدم لهم اقصوصة جميلة كاذبة خادعة مآلها الجنة .. يفعل ذلك مع « آنا » ويحاول أن يرسل « فاسكا » الى سيبريا ، ولكنه لا يفلح ، ففاسكا شخصية من خلق جوركى تحمل بعض آفكاره ، ونجاح هذه المحاولة معه معناها عند جوركى أن ثمة آمال جديدة مازالت تعيش حتى فى هذا النزل العفن .

وتضطرم الافكار وتضطرب الاجواء . ويهرب « لوقا » وسط الزحام بعد أن ثبت فشله .. بل بعد أن اقتنع المقيمون فى النزل بان تحذيراته وقتية لا اكثر ولكنها لا تفعل شيئا جديدا ولا يمكن أن تصلح الحياة ولا احوالهم ولا تضيف جديدا الى مستقبلهم او مصيرهم . ويهرب لوقا متسللا كما دخل متسللا لتكون قصته عبرة ، ولتبقى ذكراه كالسراب أو كالغمام أو كالحلم العابر اللطيف الذى يمر وسط ازمة نفسية تعاصر الانسان أحيانا وهو يعيش مشكلة ضياعه وضياع حياته وجوركى هنا يفضح بلا رحمة فلسفة المواساة والتخدير التى ترى أن الانسان لا يستطيع ان يغير شيئا من الاوضاع القائمة وانما بقوته وتفكيره وعمله يمكن للانسان أن يغير شيئا مما يحيط به .. ويمضى جوركى بالصبر أو بالتمنى أو الانتظار والتهاون .. الى أكثر من ذلك حينما يجعل الممثل يشنق نفسه فى نهاية المسرحية فيقع الخبر على الجمهور كالصاعقة وهو يتهيأ لمغادرة المسرح فاذا بالممثل يفسد الاغنية كما يقول ساتين فى آخر جملة فى المسرحية .. حقا لقد افسد الاغنية هذا الممثل . أفسد حياته .. فالحياة ليست الا اغنية فى نظر جوركى .. وانتحار الممثل على هذا النحو فضح للوقا ، فهو المتهم الاول فى نظر جوركى.. فقد عاش الممثل فى أحلام صنعها له لوقا بسلاسل الذهب فعاش على أمل الوصول الى المستشفى التى صورها له لوقا . ولم يكن يعرف لها مكانا ، ولكنها كانت من اختراع خياله . هذا هو المهم عند جوركى ، وهو ابراز المآسى التى تنتج عن السير وراء سراب خادع أو أمان كاذبة لا توصل الا الى المصائب . فشخصية لوقا اذن ليست شخصية نافعة كما قد يتبادر للذهن أو كما قد يبدو من تصرفاته فى سياق المسرحية.. انها لا تخلو من انسانية شان كل شخصيات جوركى ولكنها تحمل سمة خبيثة لا يحبها جوركى ، بل يحذر منها .

وفى كفة الميزان الاخرى يضع جوركى شخصية ساتين أمام لوقا ، فكل منهما يمثل وجهة نظر متعارضة مع الاخر ، لتخرج الواقعية أخيرا علينا بالحقيقة المقنعة ولنتعرف من خلال الاحداث المسرحية على آراء المؤلف وحركات عقله فساتين يمثل الوعى والتؤدة والتفكير السليم بعد تجارب السجن والجوع وعمل مكتب التلغراف ومحاولة تثقيف نفسه ، ولوقا يمثل الخداع وعمليات التزوير والخوف والجبن والتظاهر بالصلاح .

× × ×

لقد اختلفت الاراء وتعددت وجهات النظر حول مسرحية « الحضيض » ، فالمسرحية تتبع عصرا معينا وحقبة زمنية لها شكلها السياسى الذى كان له تاثيره على الادب المسرحى حينذاك ، فضلا عن انها تعتبر من أوائل مسرحيات الواقعية الاشتراكية ، وذهب البعض الى انها تدخل تحت المذهب الطبيعى لما فيها من صور منقولة نقلا حرفيا واقعيا عن الطبيعة .

والمسرحية من أوائل المسرحيات التى بدأ جوركى بها محاولاته المسرحية ، وقد ذاع عن مسرح مكسيم جوركى انه ليس مكتملا للعناصر الدرامية . وفى تجربتى ونحن نقدم مع فرقة الاسكندرية المسرحية أول نموذج من مسرح مكسيم جوركى لاول مرة فى جمهوريتنا العربية المتحدة ، حاولت أن أخفف بعض

ما عابه النقاد العالميون على مسرح جوركى من أن به بعض السرد الزائد .. حاولت أن أخفف من ذلك السرد بقدر المستطاع ، واستبعدت من النص بعض العبارات التى أستطيع أن أقول انها لا تؤثر على الحبكة الدرامية للنص ، مستندا فى ذلك الى آراء من سبقونى من النقاد والمخرجين العالميين الذين خبروا مسرح جوركى وأدب الواقعية الاشتراكية .

وسبقت هذه المرحلة مرحلة أخرى هى مرحلة مراجعة النص المترجم على أكثر من لغة مع الزميل فؤاد دوارة مترجم المسرحية كما حاولنا أن نتطور باسلوب الترجمة بما يتلاءم مع مقتضيات الاداء المسرحى ، فبعدنا بلغة الحوار عن مستغلقات الفصحى ، وحاولنا اختيار الالفاظ السهلة البعيدة عن التقعير والبيان حتى لايقع الممثل ـ معذورا ـ فى أسلوب الاداء الخطابى المنفر. ولقد كان لاستاذنا توفيق الحكيم الفضل فيما اشار اليه فى احدى اجتماعاتنا معه باننا يجب علينا أن نطوع اللغة العربية الفصحى لمقتضيات المسرح وأن نبتعد قدر الامكان عن التقعير والاغراب مع التخفيف قدر الامكان من خطابية الالقاء وصرامة علامات الاعراب .

***

ومسرحية « الحضيض » أو « الاعماق السفلى » مثلت لاول مرة منذ واحد وستين عاما فى روسيا ثم انتقلت بعد ذلك الى مسارح العالم المتمدين كله تقريبا ، فاعتلت خشبة المسرح الامريكى والنمساوى والالمانى والتشيكوسلوفاكى والمجرى والهولندى والبولندى والايطالى واليوغسلافى.. الخ.. واختلف المخرجون فى تفسيرها واخراجها .

ولا شك أن المفاهيم التى حواها ميثاق دولتنا والخطة الطيبة التى وضعها المسئولون فى المؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقى هى التى أتاحت لجمهور المسرح العربى أن يشاهد أعمالا كانت مجهولة لنا ، ولذلك فان نظام العمل فى المسرحية جاء مرتبطا بشكلها الذى كتبت به .. وسأناقش فيما يلى بعض النقاط الفنية التى فكرت فيها أثناء اخراجى لهذا النص العالمى مع الاشارة الى الى بعض الآراء التى خالفتها ولم أتبعها فى اخراجى لهذا النص العالمى .

يحتاج الاخراج الى خطة يضعها المخرج .. فالديكور ،والاداء التمثيلى ، والحركة والاضاءة والموسيقى التصويرية من كل هذا وذاك يتولد شىء واحد هو التأثير المسرحى .. وفى أمثال هذه المسرحيات ذات المعانى الواضحة والتى قل ان يختلف حولها اثنان اما أن يحدث تأثير مسرحى مقنع أو لا يحدث . أما واقعية قوية تجرف المتفرج الى صفها لتقنعه بشىء واما لا تأثير بالمرة فتكون الطامة الكبرى .

وابدأ بالحديث عن طريقة الاداء التمثيلى .. ولقد وجدت أن الطريقة الحديثة التى ابتدعها العلامة « استانسلافسكى » والتى تسود معظم مدارس أوروبا اليوم .. هذه الطريقة ـ فضلا عن نجاحها عندما اخرج صاحبها جل مسرحيات جوركى ـ هى افضل الطرق بالنسبة لمسرحية « الحضيض » .

والطريقة سهلة وصعبة فى الوقت نفسه سهلة فى ذهن المتفرج العربى الذى دأب علي مشاهدة طرق الاداء التمثيلى القديمة التى ترتكز على الترنيمات الصوتية والضغط على كلمات دون كلمات دون معنى ودون أى سبب وملأ المسرح بالاصوات المجلجلة وغير ذلك من الاساليب التى انتهت منذ زمن بعيد فى المسارح الاوروبية فالصوت هو كل شىء فى الطريقة القديمة وليس الفهم وليست المعانى وليست المراحل المختلفة فى تطور الشخصية ، أما الطريقة الاخرى الصعبة لانها تعتمد على التحليل والفهم وخروج الممثل فى ادائه عن الاساليب التقليدية المتوارثة الى اسلوب الفهم والتعمق فى تحليل المسرحيات .. وهى الطريقة الحديثة التى يحتاج فيها الممثل الى امساك النفس وضبط مخارج الحروف واخراج كميات الهواء مع الكلام من الفم بميزان وعدم التفريط فيها الا عند مقتضى الحال .. وتأتى المفاهيم من روح النص مما اعطاه المخرج للممثلين فلا ضغط على كلمات الا فى اليسير النادر ولا مرور على بعضها . بل الخضوع للحادثة المسرحية وما تقتضيه . ومن هنا كان اقتناع الممثلين بالطريقة الجديدة سهل . ولكن تنفيذها هو الصعب لانه يقتضى وقتا طويلا للتدريبات ووقتا اخر للخروج بالممثلين من الاشكال التقليدية فى الاداء كما تحتاج الى طاقة عصبية قوية من الممثل نفسه الذى يتصارع بين القديم والجديد بين جلجلة الصوت والتأثير .. بين الجد وبين ترك الفرقعة بالحروف والضغط على الكلمات والتحمس فى كل أجزاء الدور دون مبرر أو الالتجاء الى رنة البكاء فهى اسهل ما يلجأ اليه الممثل فى تمثيله ليتهرب من الواقع ومن الحقيقة ومن ابعاد الدور فى المفهوم الجديد .

وشخصيات « الحضيض » المحطمة التى تختفى وراء كل منها مشكلة انسانية لا يمكن أبدا الا أن تكون طريقتها فى الاداء التمثيلى هى طريقة استانسلافسكى . فالكسل والخمول واليأس والشقاء وفقدان الامل لا يعبر عنه الا باخلاء الاداء من الحماس ومن الحركة اللفظية السريعة ، وان تنبع كل شخصية من نفسها ومن سلوكها العام .. فالبارون محطم ،ماذا كان أصله ؟.. ولماذا حضر الى هذا المنزل ؟.. ومتى حضر ؟ ومن أين يأكل ؟ ومن يصادق فى هذا المنزل ؟ ومن يكره ؟ وهل هو راض عن معيشته أم لا ؟.. ماذا يحزنه وماذا يسرى عنه ؟ وماذا يحب فى حياته ؟ الاكل بكثرة أم السكر بشراهة ؟ .. كل هذه المفاهيم يجب أن تكون واضحة المعالم فى طريقة الاداء التمثيلى للشخصية فهى مرتبطة بالحوار تمام الارتباط .. ولهذا خصصت جلستين تحليليتين بعد قراءة النص مباشرة لتفسير هذه الاسئلة جميعها التى ستتبادر الى ذهن كل ممثل باحث منقب فى اطار دوره بصفة خاصة وفى جو المسرحية كلها بصفة عامة . ومن هنا فقط توضح الشخصية وسلوكها واطارها العام وطريقة أدائها .

والمخرج فى المسرح الحديث يطوع الديكور لمفهومه وأفكاره ملتزما فى ذلك بالعصر وروحه وبالمذاهب التى يمكن أن يضع المسرحية فى اطارها .. وقد قسم النقاد المسرح العالمى فى كل مكان الى مذاهب كما قسموا المسرحيات أيضا الى ألوان .. فهناك المسرح الملحمى والمسرح الواقعى الاشتراكى والمسرح التعبيرى ومسرح العبث (اللامعقول) والمسرح الاسطورى، وهناك من المسرحيات التراجيديا والكوميديا والفارس، والتراجيكوميديا .. وواجب المخرج الحديث أن يبدأ عند قراءته للنص بتحديد نوع اللون الذى تنتمى اليه المسرحية حتى يمكن أن يحدد الطريق الذى سيسير فيه منذ البداية .. والطامة لو أخطأ

المخرج ووضع المسرحية فى غير مكانها ، حينئذ سيتجه بالعمل كله الى نوع اخر فيبعد بذلك عن احاسيس المؤلف وافكاره .

ومسرحية « الحضيض » من وجهة نظرى رغم انها فى شكلها العام تدخل تحت المذهب الطبيعى الا انها من نوع الدراما ، بل ويخيل للناظر الى النص من أول وهلة انها تمت بصـلة الى التراجيكوميدى .. حقيقة أن التراجيكوميدى لون ظهر حديثا ولكن عبقرية جوركى فى هذا النص تجعلنا نحس بهذا التشابه وانا اذكر ذلك لاوضح ان الكوميديا التى حواها النص المسرحى نابعة من الحادثة المسرحية نفسها أولا ومن نظرية كوميدياالانسان التى عنى جوركى بابرازها ثانيا . ثم هناك بعد ذلك هـذه الاستراحات التى تتيحها الكوميديا للتخفيف من وقع الدراما وقسوتها ، وهى على كل حال تصدر عن ذلك التفاوت الواضح بين شخصيات المسرحية والاختلافات الطبقية بينهم .

غير انى لا انسى ان اسجل أن هذا الازدواج بين الكوميديا والماساة فى المسرحية ياخذ شكلا يختلف كثيرا عن شـكل التراجيكوميدى الحديثة . فالمواقف الدرامية على عمقها وعلى عظمة تاثيرها استطاع جوركى ان يتبعهـا او يزينها بفترات الراحة الخفيفة التى تريح النفس دون المساس بالخطالدرامى وهذا هو سر جوركى .. فهو ينقلك من الفترات المريحة التى تسرى عنك لفترة وجيزة ليتابع دون توقف ادق المـواقف الدرامية العصبية التى تهز الممثل والمتفرج معـا حتى ليشد جمهوره الى الاعماق والى الحسرة والى التهيج والتمرد .

وكان لزاما على الديكور ان يعبر عن كل هـذه الازمات الداخلية والخارجية العميقة والسطحية ، وان ينفعل بهـا ويعكسها ، ولا اشك ان جو المسرحية قد الزم كل من اقـدم على اخراجها ان يتبع الواقعية فى تصميم الديكور المسرحى ، فالرمزية هنا تقضى على التاثير المطلوب توليده من الجزئيات التى يلعب كل منها دورا كبيرا مجسما لشىء معين وقد يكون لطلاء الحائط او لقطعة اكسسوار ككوب الشاى الصفيح فى يد البارون تاثير له خطره على المسرحية من ناحية توضيح درجة الذل التى وصل اليهـا البارون فى المكان الذى يسكنه وفى الادوات التى يستخدمها بعد ان كان يستعمل الملاعق الذهبية .. اقول ان الديكور وكذلك الاكسسوار يجب ان تكون الواقعية سمتهما . فقذارة المكان والهباب الاسود الذى يجب ان يكون طابع الجدران والحوائط والهندسـة المعمارية التى توضح زمن المسرحية .. هذا من ناحية .. الى جانب مايمكن الاستفادة منـه بشكل سيكولوجى من ناحية جعل الجدران والحوائط منخفضة قدر الامكان ليبرز المكان وهو القبو فضلا عن ان هذا الانخفاض يوحى بقلة المساحة التى يشغلها الهواء على المسرح ، ومن ثم لا يستطيع ثمانية عشر شخصا ان يتنفسوا الهواء بسهولة ولذلك تكاد انا المريضة تختنق ثم تطلب الخروج الى الردهة ، ولا يمكن طبعا ان يستنشق كل هذا الجمع من الناس كمية الهواء الفاسد الضئيلة التى تتسرب الى النزل من شباك صغير يعلو احد الاسرة .

ثم المساحة المسرحية ، واعنى بها الاماكن والممرات التىتخترق الديكور لتكون مجال حركة الممثلين والعابرين بهذا النزل هى الاخرى من العوامل المساعدة لتجسيد أفكار الديكور .. فكلما كانت مزدحمة زاد ذلك من قيمة الديكور ومن تاثيره وقـرب الجمهور لافكار جوركى فى المسرحية .

فازدحام الممرات وانطفاء الوانها وكميات القاذورات المهملة عليها وعلى الارض والوان الحوائط وآثار المسامير الملعقة وبصفة عامة القذارة وابراز الفوضى والقتامة فى الديكـور من الاهمية بمكان لانه يثير فى نفس المتفرج الشفقة عـلى ساكنى النزل . ثم مشكلة اختيار الالوان فى الديكور وضرورة دراستها مع امكانيات الاضاءة وتكنيكها ينبغى ان يدرس ذلك كله بعناية .

وانا هنا قد اختلف مع بعض مخرجى المسرح الذين قدموا المسرحية فى اضاءة عالية بعض الشىء .. فلابراز معالمالديكور من الممكن تقديم الاضاءة بقدر يسير وباهت على الجـدران والحوائط وبالوان كابية فهذا النزل محروم منالضوء والشمس لا تدخله ، وحتى ليمكن القول بان النزل فى هـذه المسرحية محروم من الضوء حرمان الممثل من الهواء .

ولا شك ان هذا يساعد على اغراق المتفرج فى حفرة عميقة لا يمكن شده منها بسهولة . ومن هنا يمكن للديكور ان يقوم بدور هام فى المسرحية وان يكون خاليا من التزويقات . ثم ان الديكور أيضا ملزم ـ كالمخرج سواء بسواء ـ بابراز روح العصر وتقديرات الزمن عن طريق اشياء اخرى يتفتق عنهـا ذهن مهندس الديكور . وقد رأيت ان أخضع القديم للحديث ونقلت كل افكارى الى مهندسة الديكور الزميلة لطيفة صالح لتبرز فى الديكور الواقعى بعض الرمزيات للايحاء بالضغط الذى تتعرض له هذه الجماعة من النزلاء ، وحاولنا معا التفـكير فى الرمزيات التى تعبر عن مراحل معينة فى ادب الواقعية الاشتراكية فعبرنا عن مرحلة حفاة الاقدام ومرحلة الضغط الذى عاناه جوركى من البوليس والكتاب الجدد بصفة عامة من التوين ومن الغاء الرقيب للاعمال الثورية الجادة حـتى لاتنبه وعى الجماهير .. الخ . ولكن بشرط واحد وهـو مزج الواقعية بالرمزية فى التعبيرات السـابقة فقط حتى يكون هناك فرق بين اخراج المسرحية عام ١٩٠٢ وبين تقديمها عندما عام ١٩٦٣ لا سيما بعد ان توفرت للمسرح ميكانيكيات حديثة لم تكن متوفرة له فى ذلك الوقت ، وبشرط ان تكـون الرمزيات فى المسرحية بميزان حساس حتى لاتؤثر على الشكل الواقعى الخالص الذى اقدم المسرحية فى اطاره .

ولا اغفل أيضا المجهود الذى يجب ان يقوم به الاكسسوار وقطع الاثاث والدكك بل والخرق المرقعة التى يجب ان تكثر فى هذا النزل والتى يغطى بعضها مصابيح البترول فى المكان مما يساعد على ابراز الشكل الواقعى فى السيمفونية الجماعية او فى مسرحيتنا « الحضيض »

واذا كانت الحركة المسرحية من الاهمية بمكان اذ تلى الاداء التمثيلى فى الاهمية فانها تندمج معه لتخرج فى شكل واحد مع الحوار فالممثل يتكلم ويتحرك فى وقت واحد . والحركة المسرحية فى مسرحية جوركى هذه تخضع لشىء واحد هـو مايسمى بالموقف الحقيقى . فلقد انتهى المسرح القديم مسرح الخبرات عندما كان يدخل الممثل ليلقى بدوره على خشـبة المسرح وكانه يتشدق بالكلمات من فوق منبر . والحـركة المسرحية فى الدراسات الاكاديمية الحديثة ليس لها الا مهمة واحدة هى مساعدة النص على توضيح ماتريد المسرحية انتقوله والاهتمام بالحركة المسرحية هو الذى يخلق مايسمى عـلى المسرح بمواقف مسرحية وهو الذى يجعلنا نحس بمرور الزمن وبتصرفات الاشخاص ، ويولد المعايشة التى يحس بها المتفرج، والتى تجعل المسرح والمسرحية امام عينيه شيئا طبيعيا فى الاداء والتصرفات .

والحركة بوجه عام حسب فهم المخرج العـادى ما هى الا خطوتين يسارا وثلاث يمينا او جلوس هنـا ونهوض هناك .. اما الحركة المسرحية بمعناها الحق الذى عـرفه المخـرج « ماكس راينهارد » فهى خلق الموقف المسرحى الذى يبـرزه كلام النص ، ومعنى هذا انه قد يحدث فى بعض المشاهد ان تاتى الحركة المسرحية فى المقام الاول فى حين يكون الحـوار فى المستوى الثانى ، وذلك عند البدء مثلا فى موقف هام معين كمشهد ليدى مكبث ومكبث عند املائها عليه خطة قتل دالكان والمخرج الواعى يجد نفسه عند وضع الحركة مرتبطا بشـكل معين واحداث معينة تحتم عليه حركة معينة تنبع من تصرفات

شخوص المسرحية انفسهم ، فاذا وافقت الحركة هذه التصرفات التى تصدر عنهم كانت طبيعية واذا تعارضت معها ، أو لم تعمل على خدمتها ، كانت مفتعلة .

وفى « الحضيض » نجد ان الحركة حركة أناس خاملين كسالى مقضى عليهم لا يتعجلون فى حياتهم شيئا - لا امل لهم ولا قوة - حيارى .. لا قوة جسدية لهم ، ولا افكار جديدة فى رؤوسهم تحرك جهازهم العصبى ، اللهم الا بعض الشخصيات التى يريد المؤلف أن يقول على لسانها شيئا معينا . لذلك كان لزاما أن يكون الاسترخاء هو مظهر هذه الحركة عندالشخصيات المنحلة الباهتة التى لا عمل لها والمرضى منها بصفة اخص ، والعكس بالنسبة لمن تضطرم قلوبهم بفكر أو بعقيدة ما .

والصبغة التعبيرية للحركة المسرحية تواكب الزمن وتعمل على ابرازه . فمثلا عند افتتاح المسرحية وفى بدء النهار يوجد من نزلاء الفندق أو النزل من يستقيظ مبكرا فمنهم من نام جيدا ومنهم من لازمه الارق .. الى غير ذلك من الاختلافات .. ومنهم من جلس الى مكان عمله مثل كلستنش ، وتظل هذه الشخصية تعمل وتعمل حتى يبذر فاسكا فى نفسها بذورالتمرد والعصيان .. فلابد لمثل لهذه الشخصية من حركة دائما سواء أكانت تعمل أم متعبة فحين يعمل يخرج مثلا لاستنشاق الهواء فى حين نجد شخصية كشخصية « بوبنوف » الذى اصبح جبانا نتيجة مشكلة اجتماعية معينة هى خيانة زوجته لموفرارها مع عشيقها ثم هروبه هو من البلدة كلها وحضوره الى هذا النزل .. هذه الحادثة التى حطمت حياته تفرض على الا احركها كثيرا فتظل مكانها طوال المسرحية لا تتحرك الا لشراء الخيط الذى يحتاجه .

وهذا الصباح يأتى على « كفاشنيا » بائعة الفطير يحمل اليها الامل فى قروش ضئيلة فتهرع الى بضاعتها وفطائرها تعدها لتكسب أودها ولتعيش كالطاووس بين زملائها نزلاءالفندق فالحركة المسرحية هنا مثلا لازمة لهذه الشخصية .. لازمة لها أثناء اعدادها لعملها واحضار الفطير من المطبخ وتسويته فى الصينية المعدة لذلك وهى ايضا التى تعد الشاى للنزلاء .. كل ذلك لان الحياة هنا ، اقصد حياة الدور ، تحتم على المخرج ان يحركها .

والحركة المسرحية لا تقتصر على المشى بل يدخل فيها ايضا حركة الوجه واليدين والرأس وغير ذلك من اعضاء الجسم والاطراف المكشوفة أمام الجمهور الواسع العينين المترقب لكل مايدور امامه على خشبة المسرح . فنرى شخصية لوقا مثلا - هذه الاكذوبة التى تتدخل فى كل مالها وماليس لها - لايمكن ابدا ان تكون حركاته جامدة فهو يسمع هنا وينصت هناك وهو دائب الحركة لعينيه ورقبته ويديه فهو يخدع هذا ويخدر ذاك ونتيجة لتصرفاته يمكن أن يركع أمام من يخدعه من ضحاياه امعانا فى الاقناع ، وان ينثنى ليحدث التأثير المطلوب .. الى غير ذلك من الحركات التى لايمكن مثلا أن تقوم بها شخصية كشخصية « ساتين » المتزنة أو شخصية « أنا » المريضة .

وقد لاحظ بعض المخرجين العالميين أن بالمسرحية لفتات مفاجئة أو مفاجآت وأنا أسميها بدورى « خبطات درامية »كتلك « الخبطات الصحفية » التى تعيش فى أذهان القراء فترات طويلة ويكون لها من التأثير الجارف مايميزها عن الكتابات العادية .. وهذا هو الحال فى مسرحية جوركى .. وهذه « الخبطات الدرامية » المنتشرة فى جو المسرحية قد حددتها وتعمدت ان اجعل لها خطا معينا فى الحركة المسرحية يقربها جدا من أذهان الجماهير ويلتصق بها التصاقا قويا مؤثرا . وهكذا نجد ان الحركة المسرحية تستطيع أن تفعل المعجزات فضلا عن أن احساس الممثل بالراحة الى الحركة يمنحه قوة واطمئنانا وانشراحا يؤثر على لمعانه فى التمثيل بصفة عامة .

ولا اترك الحديث عن الحركة المسرحية قبل ان اعرج على شخصيتى « فاسيليسيا » و « كستليوف » صاحبى النزل وممثلى الراسمالية فى المسرحية . فمهما ايضا تلعب الحركة دورا هاما فهما صاحبا النزل وهما يعتبران السكان عبيدا لهما .. والحركة المسرحية التى تعبر عن الزهو والخيلاء والطواف بالمسرح من اقصاه الي اقصاه كالطاووس يساعد كل منهما على توضيح معالم الشخصية ، ثم ذلك الجبن الذى يتسم به «كستليوف» يجعل من الممكن ايضا استغلال خوفه من «فاسكا» اللص وانكماشه فى نفسهوتوسيع المساحة التىيقطعها علىالمسرح خائفا عندما يهزأ به بقية أعضاء المسرحية فيساعده ذلك على ابراز دوره من ناحية ويريح الجمهور بالضحك على خيبة الراسمالية وممثلها فى المسرحية من ناحية اخرى . وللقارىء ان يتخيل مثلا دخول صاحبة المنزل « فاسيلسيا » الى المسرح تشتم وترعد وهى ثابتة فى مكانها لا تتحرك ثم تخرج .. لو حدث شيء من ذلك لما اتيحت الفرصة للشخصية لتتفتح على المسرح ولتحطمت ابعاد الشخصية ولاصبحت جامدة صلدة ولما عبرت عن غرورها وقيمها .

وعمليات الركوع من حين لآخر تقوم ايضا بدور مساعد هام فى تجنيد الحركة المسرحية لخدمة النص والممثلين .

اما عن الاضاءة المسرحية والموسيقى التصويرية ودوريهما فى المسرحية فانا لا انكر انه فى أكثر من بلد اوربى عرضت المسرحية دون نغمة موسيقية واحدة اللهم الا فى المقدمة فى بعض الاحيان ، ودون تغيير فى معالم الاضاءة الا فى حالة دخول ليل أو طلوع يوم جديد . وهذا مفهوم له مايبرره اذ هو يساعد على ابراز الجمود الذى يسود هذه الحياة وعلى عدم تغير الحالة فضلا عن انه ابتعاد عن الفنتازيا التى قيل انها قد تشد عين المتفرج وانتباهه وتصرفه عن الاصل وهو النص والممثل وما يتفوه به من عبارات .

والحقيقة ان المسرح الحديث اليوم يرتكز على دعائم ثلاث .. ممثل باداء جيد ، اضاءة مسرحية وموسيقى . وانا لا اريد ان اتهم ما رأيته بالتقصير عن مسايرة الحديث فالدراما هنا فى المسرحية ليست فى حاجة الى مساعدات خارجية وتأثيرات ضوئية او موسيقية للاعلاء من قيمة النص .. فالنص قوى مائة فى المائة لاشك فى هذا .. ولكن الموسيقى اليوم فى العرف الحديث وفى المفهوم الجديد تقوم بما يعجز النص عن اتيانه ، فقد انتهى العصر القديم يوم كانت الموسيقى تساعد النص على الارتفاع .. الموسيقى اليوم تعبر عما لا تستطيع الكلمات التعبير عنه . وهنا تبرز لنا افكار عدة فى المسرحية ومواقف كثيرة يمكن استغلال الموسيقى فيها على هذا الاساس .. وهى أن تعطى مضمونا جديدا ، ولهذا فقد تأتى النغمة الموسيقية بتأثير خاص قد يرفع من قيمة العرض المسرحى عامة ..

والاضاءة المسرحية وشأنها فى ذلك شأن الموسيقى ان لم تكن تزيد عنها بعض الشيء ، فالاضاءة فى مسرحية كهذه المسرحية التى تعتمد فى شكلها الجديد على السيكولوجيات وبواعث النفس وفلسفات التصرف والمشاكل النفسية النابعة من بعض الشخصيات كالممثل مثلا يجب أن تشترك الاضاءة فى التعبير عن هذه اللمسات النفسية الحسلسة بشرط ألا نخرج من حد الاعتدال وبشرط عدم كثرتها ايضا على أن توضح كل حركة اضافية بحيث يكون لها مفهومها عند العامةمن مشاهدىالمسرح وليس الخاصة فقط .

واذن فالاضاءة على هذا النحو فى المسرحية ستكون بميزان ، ويجب عدم الاسراف فى استخدامها حتى لاتكون فاضحة لاسيما وان مصادر الضوء فى النزل بدائية وفقيرة فلا يمكن والحال هذه اضاءة المنظر وكأننا فى قصر « فرساى » مثلا ..

الخفايا السافرة

هذا الذى تخفيه عنى
لتثير فى نفسى التلهف والتمنى
هذا الذى تخفيه يبدو كالضحى
متألقا فى مقلتيك ، أراه فى نزق يغنى
ويود افصاحا ويأبى منك أن تتكتمه
ويظل يدعونى عسى أن أرحمه ..

* * *

عيناك فاضحتان سرك يا رفيق
عيناك ناشرتاه من حولى كرائحة الحريق
فأشم من عينيك رائحة الحريق ..
وبكل ما تحويه نفسى من أحاسيس تفيض
وبما تغلغل فى كيانى من غموض
أسعى الى السر المذاع
فأمد فى شغف ذراعى
أستقبل السر القلق
ادنيه من نفسى وأسكنه حنايا أضلعى
ومن اضطرام مشاعرى
أخشى عليه اذا دنا أن يحترق ..

* * *

هل ذاع سرى مثل سرك يا رفيق ؟
انى احاول أن أجمد ما بنفسى من شعور
يا ليته لا يستفيق ..
ولكم تحاشيت اللقاء
فاذا التقينا فى الخضم الثائر
لطمت خطانا موجة الحب المثيرة
واستودعتنا من لآلئها عطاء



قصيدة للشاعرة : وفاء وجدى



ورمت بنا متباعدين على جزيرة
فمضيت أخفى لؤلؤى
ومضيت تخفى لؤلؤك
وجثا كلانا وحده
والكنز بين أصابعه
يرنو اليه ولا يصدق ما يدور بواقعه ..
فاذا التفتنا بغتة ورأى كلانا صاحبه
الفيت سرك ذائعا
وتحار في أن تحجبه
أما أنا يا صاحبى
فأعود أصطنع الجمود :
عيناى خالصتان من معنى الهوى
شفتاى تزدردان صمتهما المقيت
ويداى باردتان كاد الحس بينهما يموت
وأنا لهيب فوقه سكن الرماد ..

* * *

يا صاحبى
اطلق لثورتك العنان ..
فجر أحاسيس الهوى
حطم بثورتك الجمود
أشواقك الحرى تثور على السكوت
ولطالما نطق الهوى فى مقلتيك مناديا :
دعنى اليها أعبر الصمت المميت
دعنى أحطم ما اقمت من السدود
فلقد خلقت لكى اعيش ..
لكى اعيش بلا قيود ..



أو... رؤيا جديدة وكيف تطورت

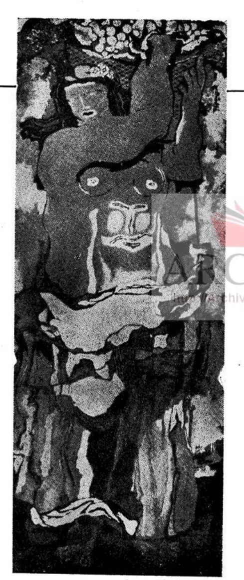
أربعة تزعموا الحركة الفنية فى فرنسا خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين وهم : بيكاسو وبراك وماتيس ورووه • وقد توفى ماتيس من تسع سنوات عن ٨٥ عاما ، ثم توفى رووه بعد ذلك بثلاث سنوات عن ٨٦ عاما ، وها نحن ذا نفتقد براك ولما يمض على الاحتفال بعيد ميلاده الحادى والثمانين غير بضعة أشهر •

وقد اقترن اسم براك باسم بيكاسو منذ مطلع هذا القرن باعتبارهما منشئى الحركة التكعيبية • وينبغى ألا تضللنا هذه التسمية — التى كان قد أطلقها أحد النقاد بقصد السخرية — فنتوهم أن ما كان يقصده هذان الفنانان عندما سارا فى هذا الاتجاه هو « تكعيب » صور الأشياء ، فانما كانا يقصدان — كما قال بيكاسو — الى مجرد التعبير عن نفسيهما • ولكن التعبير ، فى أى صورة من صور الفن ، لا يكون الا بتحويل « الواقع الطبيعى » الى « واقع فنى »• ذلك أن اللوحة ليست « شريحة » من الحياة ، وانما هى عالم قائم بذاته له لغته المستقلة بأجروميتها وأوزانها وتصريفاتها وتراكيب جملها وأساليب انشائها • وكان النحاتون المصريون والمعماريون القوطيون وأساتذة عصر النهضة يعرفون أسرار هذه اللغة التى هى فى جوهرها نوع من « الهندسة » الرفيعة • غير أن هذه الأسرار قد أفلتت من أيدى الفنانين الأكاديميين لاسفافهم الى مستوى تقليد مظاهر الطبيعة ، كما أفلتت من أيدى الانطباعيين بسبب انهماكهم فى التعبير المباشر عن الاحساس العابر • ومن هنا كان هم التكعيبيين — بعد سيزان — هو استخلاص القواعد الأساسية للغة الفن من خلال الدراسة التحليلية العميقة لآثار الأقدمين ابتداء من الفن المصرى من ناحية ، والفن الزنجى من الناحية الأخرى • وقد عمدوا فى هذه المحاولة الى الاختزال والتركيز حتى كادوا يقتصرون فى صياغة لوحاتهم اذ ذاك على الخطوط المستقيمة والأقواس المنتظمة •

ولم يقف بيكاسو ولا براك بالطبع عند حدود هذه المرحلة ، فقد كانت التكعيبية بمثابة نقطة بداية لانطلاق كل منهما فى اتجاهه الخاص النابع من وجدانه الشخصى • واذا كنا نرى فى فن بيكاسو صورة من الصراع الدرامى

بل المأساوى الرهيب الذى تميز به العصر الحديث ، فاننـا لنرى فى فن براك سعيا الى التوفيق بين العالم الباطن والعالم الخارج ، حيث يبدوان فى لوحاته ممتزجين فى وحدة منسجمة متزنة ، تروعنا بصفائها ورصانتها ، ويحف بهـا الشعر من كل جانب .

بقلم : دوجلاس كوبر
ترجمة : سعيد عبد المحسن



كانيفوريس او حاملة سلة الفاكهة (١٩٢٢)

اهتم المؤرخون والنقاد وخاصة فى السنوات الخمس عشرة الاخيرة (١) بتحديد وجهة نظر الفن الفرنسى فى القرن العشرين ذلك الفن الذى يعد ماتيس وبيكاسو - الرجـلان الفرنسى والاسبانى - بمثابة القوتين المبدعتين له رغم تعارض مزاجيهما ومع انهما قد دفعا بالفن فى شتى الاتجاهات ، الا أن كلا منهما يكمل الاخر ، ومن هنا كان معظم ما حدث فى الفن الحديث يقتسمان مسئوليته بالتساوى تقريبا ، وليس هنـاك عمل لرسام اخر او مجموعة من الرسامين الا وله علاقة ما بما ابدعه احد هذين الفنانين العظيمين بلا منازع ، ومع ذلك فهذا تبسيط لتاريخ ، لايمكن التسليم به ولو كان مصدره هذان الفنـانان نفساهما ، ذلك ان كلا من ماتيس وبيكاسو - كما يقول فرناند اوليفييه - قد أحس كل منهما منذ تقابلهما من نحو خمسين عاما ، بالنفور والجاذبية معا ازاء اعمال الآخر . ومن الممكن الاستفادة من ناحية الاسلوب من هذا الصراع بين المزاجين الفرنسى والاسبانى ، ولكن ينبغى الا نتغاضى عن الحقيقة الهامة وهى أن هذا الصراع فى حد ذاته لم يخلق قط فنـا عظيما . وقد ظل ماتيس وبيكاسو على الدوام شـخصيتين فرديتين متنافستين ، كل واحدة تنجذب للاخرى تارة وترتد ضـدها تارة أخرى .

ومع ذلك فقد تخللت حياة بيكاسو العملية فترة حاسـمة - وهى السنوات التى حمل فيها لواء التكعيبية (١٩٠٩ - ١٩١٤) - عندما استغرقه النشاط الابداعى مع فنان فرنسى عظيم هو جورج براك الى الدرجة التى شاركه فيها شخصيته. ونتيجة لهذا « التزاوج » على حد تعبير بيكاسو نفســه بين المزاجين الفرنسى والاسبانى لم يتغير مجرى الفن الحديث تغيرا حيويا فحسب ، بل ازداد التراث الفرنسى - ولايزال - ثراء كما أضيفت الى تراثنا الفنى سلسلة من الروائع . كـانت التكعيبية ابداعا مشتركا لبراك وبيكاسو على السواء ، واذا حاولنا المفاضلة بين مساهمة كل منهما او اهمية أحـدهما بالنسبة للاخر خلال فترة تطورها ، فيجب ان نكون على حذر . ويكفى أن نقول انه بينما كانت اعمال بيكاسو التكعيبية تميل الى طابع النحت وتأكيد الخطوط والاستهواء المباشر ، كانت أعمال براك أقرب الى فن التصوير وأشد غنائية ونفاسة ورصانة وكان من المسلم به بين معظم الناس فى ذلك الوقت - بل حتى سنة ١٩١٩ - ان براك - الذى كان بطبعه متواضعا ومنطويا -

---

(١) نشر هذا المقال سنة ١٩٥٦ بمناسبة المعرض الذى اقيم لجورج براك فى المهرجان الدولى بادنبره . (المترجم)

لم يكن اكثر من تابع لبيكاسو . ولكن الشواهد التى بين ايدينا تبين ان هذه النظرة غير صحيحة . واننا لنرى التكعيبية تشهد النور فى أعمال براك قبل أن تشهده فى أعمال بيكاسو . ونستطيع ان نلمس مصدرها ، وبذا نعلن أن سيزان هو الاب الطبيعى لها . ونستطيع أن ندرك فى الوقت نفسه الى أى حد لا تزال التجربة التكعيبية تؤثر فى الطريقة التى يعبر بها كل من براك وبيكاسو عن نفسه تعبيرا تصويريا . ومع ذلك ليس هناك فنانان وضح طلاقهما اكثر مما وضح طلاق براك وبيكاسو للاربعين عاما الاخيرة . فما ان نبذا الحياة المشتركة حتى ازداد كل منهما ثراء ولكن كلا منهما قد دعم نفسه بالارادة والقوة على المضى فى التطور الروحى والفنى بمفرده .

وهذا ما فعله براك فى هدوء ولكن بنجاح ساحق . واذ نستعرض اليوم حصيلة اعماله ، لا نشك فى اننا فى حضرة معلم عظيم ، معلم لا يقل ـ بكل تأكيد ـ عن ماتيس فى اهميته او روحه الفرنسية الاصيلة . ان براك لايعد صاحب حرفة ممتازا، انتج عددا من اجمل واجل ما فى هذا القرن من لوحات فحسب، بل هو ايضا فنان ينظر الى العالم نظرة جديدة وذاتية فى جوهرها ، ويعرف كيف ينبغى ان يعبر عن هذه النظرة فى لوحات . ولقد ظل محور بيكاسو ـ ماتيس امدا طويلا يستبعد براك عن مكانه الصحيح فى تقدير الناس ، فبالرغم من الاعتراف الرسمى بأستاذيته ، لا يزال المتردد العادى على المتاحف لا يعرف الكثير عن اعماله ولا يفهمها .

***

ولد جورج براك فى ١٣ مايو سنة ١٨٨٢ ، فى ارجنتى ، وهى بلدة صغيرة على ضفاف السين بالقرب من باريس ، كانت مصدر الهام لكثير من الرسامين الانطباعيين خلال سبعينات القرن التاسع عشر . كان جده يعيش من عمله كنقاش ، وحذا أبوه حذو جده ، ولكن الاثنين كانا فى اوقات فراغهما من الرسامين الهواة المتحمسين ، الا ان بلدة ارجنتى اصبحت بمرور الوقت تضيق عن فرص العمل لافراد العائلة المتزايدة ومن ثم انتقلت أسرة براك فى سنة ١٨٩٠ تقريبا الى ميناء الهافر ، آملة أن تتاح لها فرصة التوسع فى حرفتها ، وكانت النتيجة أن اصبح جورج براك فى سن مبكرة ـ ولا يزال كذلك حتى الان ـ ابنا لنورمانديا ، فقد استجاب على الفور للجو الملىء بالحياة فى الميناء الكبيرة ، وللجمال البكر للريف المحيط به ، وتلك مناظر لم تفقد معناها وسحرها بالنسبة اليه حتى يومنا هذا . ولم يستسغ براك رتابة الحياة المدرسية ، وكان من جهة أخرى يعشق السباحة والزوارق الشراعية وركوب الدراجة فى ازقة البلدة ، فهو بطبعه متحفظ وغير اجتماعى ، ومن ثم فضل الشواغل التى يستطيع أن يغرق نفسه فيها وحده . أما فيما عدا هذا النشاط الرياضى ، فيبدو ان براك فى شبابه كان يجد اكبر متعة فى الموسيقى ـ اذ تلقى دروسا فى العزف على الفلوت من احد اشقاء راؤول ديفى ـ وكذلك الرسم حيث شرع يتعلمه فى فصول ليلية بالمدرسة الفنية وهو فى الخامسة عشرة . غير ان براك ـ على عكس معاصره العظيم بيكاسو ـ لم يكن بالطفل الاعجوبة ، ولم تكن رسومه الاولى مرموقة . ورغم ذلك من المؤكد أنه ما لبث ان احس باستطاعته من خلال الفن اكتشاف موهبته . فعندما ترك المدرسة فى السابعة عشرة من عمره وارسله ابواه لقضاء سنتين كاملتين فى تعلم حرفة النقش فى ميناء الهافر ثم باريس ، ظل يتردد فى أوقات فراغه على المدارس الفنية ، وبدأ يرسم لمجرد التسلية .

وقد عبر براك عن اتجاهه فى الحياة بقوله : **« لم اقرر يوما ما ان اصبح رساما ، تماما مثلما لم اقرر يوما ان اواصل التنفس . والواقع انى لا اذكر ان عملا ما فى اى مرحلة من مراحل حياتى قد تعمدت ان اقدم عليه ، لقد وجدت متعة فى الرسم ، ولقد بذلت فيه جهدى ولكن لم يحدث ان كان هناك هدف محدد فى ذهنى . واعتقد ان نيتشه هو الذى كتب يقول: « ان الهدف عبودية » وهذا صحيح . انه لمن أسوأ الامور ان يدرك امرؤ انه فنان ، والمقصد الوحيد الذى قصدته طوال حياتى هو ان اعيش وفق هواى يوما بعد يوم . غير انه قد حدث وانا احقق ذاتى ان ما انتجته اشبه بلوحة . وعلى هذا النحو مازلت أسير »** . على ان ذلك لم يمنع براك ـ بعد قضاء سنة فى خدمة الجيش (١٩٠١ ـ ١٩٠٢) من اقناع والديه بالسماح له ينبذ مهنة النقش ليكرس كل وقته لدراسة الفن . واذ زوداه بمبلغ متواضع من المال استقر به المقام فى مونمارتر اواخر عام ١٩٠٢ ، وفى السنتين التاليتين درس فى اكاديمية همبير « الحرة » كما درس لمدة وجيزة (خريف ١٩٠٣) فى مدرسة الفنون الجميلة تحت اشراف ليون بونا . ثم حدث يوما ان ادرك براك انه قد اكتسب كل المعرفة التى يمكن ان تقدمها له المدارس الفنية ولذلك استأجر استوديو وبدأ يعمل وحده ، وكان قد اعتاد مشاهدة مجموعات اللوفر ولكسمبرج ، التى سبق أن رآها لاول مرة خلال احدى العطلات المدرسية قبل سنة ١٩٠٠ . كما بدأ يتردد بانتظام على متاحف المتجرين فى اللوحات ، وكذلك صالونات الطليعة . وبهذا تمكن من مشاهدة الكثير من لوحات الانطباعيين ، غير ان كورو كان الرسام الاثير لديه آنذاك ، وليس غريبا ان يقع براك تحت تأثيره فى اعماله المبكرة . ولكن قدر له بعد ذلك ان يكتشف سيزان الذى عرضت له مجموعة هامة من لوحاته فى صالون الخريف لعام ١٩٠٤ .

ويبدو ان براك لم يكن يتردد كثيراً على الفنانين الشبان خلال السنوات الاولى من اقامته فى مونمارتر ، بالرغم من صداقته آنذاك لفرنسيس بيكابيا ومارى لورنسان اللذين التقى بهما فى اكاديمية همبير . هذا بالاضافة الى انه كان قد تعرف من سنين وفى الهافر بالرسامين راؤول ديفى واوتون فريز . وكان هذان الرسامان وهما يكبرانه بسنوات قلائل ينتميان الى مجموعة من الفنانين الشبان تعرف بالوحشيين ، ويتزعمهم ماتيس وديران اللذان ردا فى انتاجهما على التصدير الانطباعى بنزعته الطبيعية واتجاهه الى اذابة الشكل . كما اخذا يستلهمان وحيهما من صيغ ما بعد الانطباعية ممثلة فى فان جوج وجاجان والانطباعيين الجدد . وهكذا كان عام ١٩٠٥ هو العام الذى انجذب فيه براك الى هذا الوسط من الشباب . وتفتحت عيناه على امكانيات اللون الخالص وعلى ما كان يدور فى الفن الحديث . وتم له ذلك فى النهاية عندما زار صالون الخريف الغريب لذلك العام والذى ضم مجموعة كبيرة من اعمال الوحشيين . وكانت النتيجة ان نبذ براك الطريقة شبه الانطباعية فى الرسم ، تلك الطريقة التى ظل يتبناها حتى ذلك الحين ، وبدأ يحبذ أسلوبا وحشيا صريحا ظل يعمل على تطويره حتى خريف ١٩٠٧ ولذلك كان براك فى أعماله التى اصبح يسميها **« الاعمال الابداعية الاولى »** اى لوحاته الوحشية الاولى معنيا اسا (على عكس بيكاسو) برسم الضياء . ولكن من خلال ارتباطه بالحركة الوحشية ، احس لفترة وجيزة ـ على عكس بيكاسو ايضا ـ بانه اسير لمفهوم جمالى للرسم اكثر وعيا ، حدده ماتيس فى ذلك الوقت (١٩٠٨) بهذه الكلمات : **« ان التكوين هو فن ترتيب الاشياء التى فى متناول الفنان بطريقة زخرفية للتعبير عن مشاعره . فيجب ان يكون كل جزء فى الصورة مرئيا ، على ان يلعب الدور الذى حدد له ، سواء كان هذا الدور اساسيا او ثانويا . وكل ما ليس له فائدة فى الصورة فهو مضر . ان العمل الفنى يجب أن يكون متسقا فى مجموعه والا طغت التفاصيل الذائدة على العناصر الجوهرية فى ذهن المتفرج »** ومع ذلك فان براك الذى تعنيه الحقيقة النابعة من الحس قبل كل شىء لم يكن تأثره بماتيس كبيرا .

وعندما دخل براك فى فلك الحركة الوحشية كانت هذه الحركة ـ وهى التى ظلت تنمو منذ سنة ١٩٠٠ ـ قد بدأت بالفعل تفقد طاقتها ، وبانتهاء عام ١٩٠٧ كانت قد لفظت

انفاسها ، ولذلك لا نكاد ندهش اذا عرفنا ان الفترة الوحشية لم تلبث معه اكثر من ثمانية عشر شهرا . وعلى اى حال هناك شيء واحد فى أعمال براك الوحشية يستحق الاهتمام لما له من تأثير كبير على كل مارسم منذ ذلك الحين ذلك ان لوحاته لم يكن فيها ما يشير الى الاتجاهات التعبيرية التى كانت تظهر كثيرا فى اعمال غيره من افراد الجماعة وكان لدى براك مايقوله فى هذا الصدد فى كراسته :

« ان الانفعال شيء لا يمكن اضافته او محاكاته ، بل هو بذرة برعمها الصورة »

« ان شخصية الفنان ليست جماع عاداته »

« انما يتحقق الامتياز بضبط الانفعال »

ومن هنا يزداد فهمنا للسبب الذى جعل براك مؤهلا لتلقى وحى سيزان المكتمل ـ حيث عرضت له ست وخمسون لوحة فى صالون الخريف سنة ١٩٠٧ ، كما عرضت له فى نفس العام تسع وسبعون لوحة بالالوان المائية فى معارض برنهيم وجون ـ وفتح ذلك الوحى عينى براك ـ وعيون معظم اصدقائه ـ على نظرة للرسم اكثر عمقا . ومن هنا كانت لوحة مثل **« منظر من فندق ميسترال »** بل اهم من ذلك لوحة **« العارية »** ترينا كيف انه قد بدأ على الفور يغير من اسلوبه ليتفق مع رؤياه الجديدة الفنية .

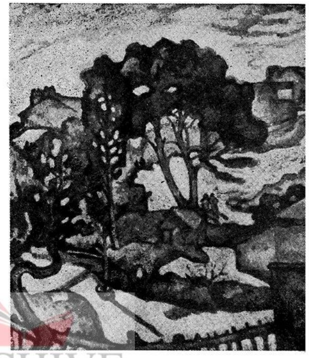
وبعد هذا الوحى من سيزان التقى براك ببيكاسو ، وتعرض لهزة عندما رأى لوحة **« فتيات افينون »** . ومنذ تلك اللحظة أدرك براك بالحدس ان هدفه فى التصوير ينبغى الا يتمثل فى : **« محاولة رسم واقع قصصى** واعادة بنائه ، **بل فى بناء واقع تصويرى »** وقد مهد سيزان الطريق لهذا الفهم ، فاثبت انه يمكن الايحاء بالفراغ والعمق بواسطة اللون دون الالتجاء الى خداع العين بالمنظور العلمى . واهم من ذلك كله انه اخذ يتتبع فى ثبات **« الاحساس الضئيل بالفراغ »** مبتدئا بالمذهب الانطباعى الى ان وجد الوسيلة التى تتيح له التوفيق ـ بطريقة تصويرية ـ بين هذا الاتجاه والاصرار الجديد على احترام المساحة المسطحة للوحة . ولكن سيزان ابن القرن التاسع عشر بحق لبث على الدوام داخل تقاليد المذهب الطبيعى . ومن جهة اخرى كان بيكاسو قد تمرد على هذه التقاليد عندما التقى به براك ، كان بيكاسو قد خطا بالفعل خطوته الكبرى واتخذ التصوير الذهنى لغة للرسم بدلا من الادراك الحسى . وهكذا استبدل تاريخيا فى تلك اللحظة النزعة بالواقعية فى الفن النزعة الطبيعية التى كانت موجودة من قبل : وبطبيعة الحال ليست هذه واقعية اجتماعية بل هى واقعية تصويرية ، واقعية فن دون ايهام بالواقع . ولم تغب دلالة هذه التطورات عن ذهن براك الذى جبل على التأمل ، اذ استطاع بعد عشر سنوات (١٩١٧) وقد اجتاز مغامرته الابداعية التكعيبية ان ينظر الى الوراء ليحدد اتجاهه فى فن الرسم بهذه الكلمات . **«ان الرسم وسيلة للتمثيل ، ومن الخطأ ان يحاكى المرء ما يريد ابداعه . فالمظاهر لاتحاكى بل هى نتائج ولكى يصل فن الرسم الى المحاكاة البحتة ، ينبغى أن يتغاضى عن المظاهر . والعمل نقلا عن الطبيعة ليس الا ارتجالا »** .

وبدافع من السليقة خطا براك الخطوات الاولى نحو ابتداع ما سمى على الفور بالتكعيبية ، وهى طريقة فى الرسم تعتمد على موقف من الطبيعة واقعى اكثر مما هو مرئى بحت . وبهذه الرؤيا الهادئة الثاقبة التى تميز كثيرين من كبار الفنانين الفرنسيين بدأ براك ينظر فيما وراء الظواهر ، ويتفاعل مع العالم بكل حواسه ، وبعد ان وفق بين ملامحه المتصارعة استطاع ان يترجم اكتشافاته الى مصطلحات الرسم البحت . وهنا نقتبس من كراسته مرة اخرى : **« ان الحواس تشوه فى حين ان الذهن يبنى . فلتعمل حتى تصل بذهنك الى مرتبة الكمال . وليس هناك يقين الا فيما يراه الذهن »** . غير ان هذا **لا يعنى** ان براك قد اصبح رساما « ذهنيا » بعد ان تخلى من اسلوب ما بعد الانطباعية . فهذا ابعد ما يكون عن الحقيقة .

وقد قال بحق : **« رجال الذهن : اولئك الذين يفتقرون الى الذكاء »** .

كان براك على الدوام رساما خالصا وبسيطا ، وقد كتب يقول: **« ان الرسام يفكر بلغة الاشكال والالوان ، فالاشياء هى الشعر الذى ينظمه »** ومرة اخرى يقول : **« ان الرسام يعرف الاشياء بالنظر ، أما الكاتب فيعرفها بالاسم ، وهو يستغل هذا القصور لصالحه »** . والان ان المشاكل الكبرى التى تواجه الرسام هى كيف يعبر عن الفراغ والحجم ، اذ هو مضطر لان يحول احساسه بالابعاد الثلاثة الى بعدين اثنين ، وطالما كانت تقاليد المحاكاة الطبيعية هى السائدة فان هذا المطلب لا يتحقق الا بالجمع بين عدة وسائل مثل المنظور العلمى والتظليل ، فى حين ان الفنانين الذين يريدون تأكيد الايهام بان يوحوا ان فى الامكان رؤية الاشياء من زاوية ثانية فى نفس الوقت يستطيعون استخدام الانعكاسات . ولكن ما ان بدأ الرسامون يهاجمون صحة هذه الحيل حتى وجدوا انه ليس هناك بديل حاضر يلجأون اليه ، واتجه سيزان نحو حله الشخصى بالحدس والتجربة ليس الا . ومن ثم كانت هذه العقبات الضخمة التى وجب عليه ان يجتازها وهذا بالضبط ما حدث لبراك وبيكاسو خلال سنوات البطولة (١٩٠٩ ـ ١٩١٤) عندما عملا معا لخلق التكعيبية **« وكانهما يتسلقان الجبل بحبل واحد »** (وهذا تعبير براك) ومن هنا يجب ان نحذر الوقوع فى الخطأ ، ذلك اننا لن نقدر أهمية وروعة ما حققه براك وبيكاسو فى ذلك الحين مالم ندرك انه كان لزاما عليهما ـ كما حدث لسيزان ـ ان يصطنعا لنفسيهما لغة تصويرية جديدة وانهما قد حققا ذلك بالطريقة التى يجب ان يحتذيها الرسام الحق ، بان تحسسا طريقهما خطوة بخطوة نحو غاية مجهولة (وغير محددة بكل تأكيد) وقد نجحت هذه المغامرة التكعيبية ، لان لدى كل منهما مفهوما متشابها عن الطريقة التى ينبغى ان يصاغ بها الرسم من جديد ، ولانهما تبادلا افكارهما تبادلا حرا وعلى قدم المساواة ، ولقدرتهما على تحقيق توازن رائع بين مزاجيهما المختلفين للغاية . ومن هنا فان التكعيبية التى ابدعها براك وبيكاسو ـ على عكس المقلدين والطفيليين الذين لم يفهموا ما يفعلانه ـ لم تهو الى مستوى المذهبية . وبالنسبة لهما لم تكن التكعيبية فى يوم من الايام نظرية او تمرينا رياضيا . وكان اهتمامهما الاول خلال هذه السنوات ينحصر فى الكشف عن امكانيات فن الرسم البحت دون افراط ، ومقصدهما التصويرى هو الكشف عن وسائل لتصوير الفراغ والحجم دون الالتجاء الى الايهام . فينبغى تصوير الطبيعة بأساليب تصويرية بحتة ، لا كما تبدو الاشياء فى يوم معين وزمن معين ، بل كما توجد على الدوام فى حد ذاتها وفى الذهن البشرى . بمعنى ان الاشياء يجب ان تبدو على سطح اللوحة وكانها حقيقة تصويرية بالنسبة للمتفرج كما كانت تبدو من قبل بالايهام البصرى . وقد رفض كل من براك وبيكاسو استخدام الالوان القوية لمدة طويلة ، وظلا يرسمان مستخدمين درجات لونية محايدة ، وكما قال براك **« لان الالوان قد تثير احاسيس تشوش ادراكنا للفراغ فى اللوحة ويجب ان نضيف فى معرض استطرادنا فى الشرح انه من خلال الفترة من ١٩٠٩ الى ١٩١١ لم يعرف هذان الرسامان طريقة أخرى لتاكيد البروز الا بعمل مؤثرات ضوئية متعمدة . وسرعان ما تسبب الضوء بظلاله المصاحبة فى خلق مشكلة تعديل الالوان المحلية مما يعتبر اعتداء على الحقيقة والواقع . »** ولكن كما كتب براك : **« التقدم فى الفن لا يتأتى عن التوسع وانما عن ادراك الحدود ، ان الامكانيات المحدودة تتحكم فى الاسلوب ، وتولد الشكل الجديد ، وتعطى للابداع دفعه »** . ولكن عندما اكتشف براك وبيكاسو سر العلاقة التصويرية بين الشكل واللون من حيث أن كليهما يعمل عمله مستقلا عن الاخر ولكن مصاحبا له فى نفس الوقت استخداما بدلا من الالوان المحايدة ، الوانا اخرى بطريقة « مركبة » .

وهذا الاهتمام بتصوير الشكل والفراغ والعمل على تطوير لغة جديدة للتصوير كل هذا يفسر اختيار براك (وكذا بيكاسو) للموضوعات التى رسمها طوال فترة التكعيبية فمنذ ان كان



منظر من بلدة ليستاك (١٩٠٧)

هدف هذين الفنانين ان يصورا الاشياء تصويرا كاملا «وواقيا» كان واضحا أنه من السهل أن يبدأ بالاشكال البسيطة مثل الاكواب والاوعية والزجاجات والغلايين والجـرائد والالات الموسيقية . وقد ظل براك مخلصا لهذه الاشياء الجامدةالمباشرة ويقوم بتركيبها على هذا النحو مرة وذاك مرة اخرى ، مضيفا اليها شيئا من المحار فى السنوات الاخيرة ثم قليلا من سمك البورى الاحمر او بعض اللبلاب ، او بعض ثمار الخوخ اوعناقيد العنب وليس هناك فنان غيره اسرف فى عنايته واظهراستاذية فى التكنيك عند وصف الاشياء العادية ـ التى هى جزء مكمل لحياتنا اليومية ـ برسمها بالزيت . قليل من الرسامين من احب هذه الاشياء او عرفها اكثر منه ، وليس هناك من اظهر عبقرية كعبقريته ، فأحال صفاتها الحسية ، او استخلص منها ، مسحة من الالهام الغنائى المستمر . واننا لنقرأ فى كراسة براك قوله : « **لا يكفى ان نجعل الناس يرون ما نرسم . بل ينبغى ايضا ان نجعلهم يلمسونه** » . ومن هنا كان براك اول من خطا الخطوة الثورية باثراء مسطحاته بقطـع من المرمر المقلد او الخشب المحبب وتنويع نسيج رسمه بخلطه بحبات الرمال وغيرها من الحبيبات . وهو يرفع من حدة الواقعفى الموضوع الذىيرسمهبادماجبعض العناصر اليه مثل الحروفوالكلماتوليس هناك رسام حديث غير براك اظهر حساسية طبيعية لمواد الرسم وكيف يمكن تنويعها ، وهو يعتمد هنا فى الرسم عـلى خبرته الاولى كنقاش ، بطريقة ابداعية لا يتوقعها المرء . ولما كان براك صبيا فى مهنة اسرته يقوم بسحق الالوان وخلطها حتى ايامنا هذه ، فقد تعلم فى سن مبكرة فن استخدام الاصباغ بطـرق مختلفة للوصول الى نتائج محددة سلفا ، كما تولـدت لديه حساسية لا تخطىء ازاء درجة اللون واستخدام الفرشاة برقة، هذا بالاضافة الى اكتسابه مهارة متخصصة فى تقليد الاحجار والاخشاب واختياره لموضوعات الرسم المليئة بالظلال المتباينة والحروف الهجائية . ان كل هذه التجارب المبكرة قد اسهمت بنصيب حيوى فى رسمه طوال حياته .

وما ان نشبت الحرب فى سنة ١٩١٤ حتى استدعى بـراك الى كتيبته ، فانتهت فجأة الصداقة الحميمة التى كانت بينه وبين بيكاسو . وعندما اصبح براك قادرا على الرسم مرة اخرى فى صيف سنة ١٩١٧ ـ بعد شفائه من جرح خطير ـ كان عليه ان يشق طريقه وحده ، وليس من الغريب ان يتردد بعد هـذا الانقطاع ، ويظل يجرب سنة او سنتين قبل ان يستعيد تماما احساسه بالطريق الذى يسلكه ، ولكن ما ان تم له ذلك حتى عادت استاذيته القديمة لتؤكد نفسها وتزدهر من جـديد . وكانت الخبرة التى اكتسبها قبل الحرب قـد حددت لغتـه التصويرية ، كما توصل الى النظرة الحسية التى أراد أن يعبر عنها وهكذا فقد عمل ـ خلال السنوات العشر من ١٩١٨ ـ١٩٢٨ على تطوير واثراء لغة فى الرسم سيطر عليها كل السيطـرة ، ولا يعنى هذا انه ظل يستخدمها دون تغيير فالواقعانه ممايميزفنه انطريقتهفىتوافق الالوانومعالجته للشكلتتغيرانعلى الدوامحتى فى لوحاته التى رسمت فى فترة واحدة . فهىتتراوحبيناللبونة والصلابة ، بين القتام والاشراق ، بين التدفق الحروالانسيابية من جهة ، والصلابة والحدة من جهة اخرى . وماذا يكون براك ان لم يكن هو المتطلع الجرىء الذى يكشف عن الامـكانيات التعبيرية لكل عنصر يسهم فى تكوين اللوحة . فهو يبدأ اول الامر بانشاء مجموعة علاقات جديدة بين اللون والشكل ومواد الرسم ، ثم يجرى التجارب باستخدام الخط استخداما حرا ، قبل ان يبحث فيما يسميه « **رحابة اللون** » ثم تأتى فترة(١٩٢٤ ـ ١٩٢٨) وكانت عنايتهفيها أشد بتصويرالحجم وان يكتشف « **الى اى حد يمكن ان يحقق المرء انسجاما بين الحجم واللون** » ثم يأتى بعد ذلك رد الفعل فى السنوات العشر من ١٩٢٨ ـ ١٩٣٨ حيث يلعب الخط والزخرفة فى اعماله الفنية دورا اكبر من ذى قبل ، على حين تصير الاصباغ اكثر جفافا واقل طراوة وشيئا فشيئا اكتشف براك امكانية كل عنصر تصويرىفىسلسلة من الاعمال الرائعة الى الحد الذى أحس عنده بقدرته عـلى تجربة تزاوج جديد اكثر ثراء . وتبدو الدلائل الاولى على ذلك فى لوحات سنة ١٩٣٧ حتى سنة ١٩٣٩ وهو هنا يواجهنـا بخاتمة هى فى نفس الوقت تحول جديد . اذ بدأ براك خـلال السنوات العشرين الاخيرة اتجاها جديدا يعتمد على الرؤيا تجاه العالم وبطريقة متزايدة ، وقد عبر عنه اروع تعبير فى بعض لوحاته الاخيرة .

« **لقد ظل اهتمامى الاكبر طوال حياتى منحصرا فى تصـوير الفراغ** » هذا ما قاله براك ، وما على المرء ـ لكى يقتنع بصدق هذه العبارة ـ الا أن يتفحص أعماله فى كل مرحلة على حدة ابتـدآء من المرحلة السيزانية فى سنة ١٩٠٧ ـ سـنة ١٩٠٨ حتى وقتنا هذا أما عن السنوات الخمس عشرة الاخيرة فقـد استطاع ـ بفضل تمكنـه المطلق من لغة ما بعد التكعيبية التى اختص بها ـ أن يوسع رقعة الفراغ التشكيلى الذى أعـد نفسه لرسمه . ولكن تكوينات براك فى الفترة مابين ١٩١٠ ـ ١٩١١ كانت ساكنة ومسطحة : اذ كان يحدد الفراغ بخلفيـة مسطحة ، وهى خلفية موازية وقريبة جدا من سطح اللوحـة وتقف الاشياء بارزة أمامها ، أما ما بين العشرينات والثلاثينات فقد ازداد عنصر الفراغ تدريجيا فى لوحاته فبدأ يصـوره بحيث يبدو قليل البروز وشبه مسطح ، ثم أخذ فى تصويره مفصلا وكأنه شاشة سينمائية مقوسة ، كما فضل وضعموضوعاته فى ركن غير عميق من حجرة . وعلى اى الاحوال استمر براك يتجه تدريجيا نحو امكانية تصوير الفراغ كله الذى تحتـويه الجدران لحجرة بل وان يفتح نافذة على العالم الخارجى (كما فعل خوان جريس) دون أن يتغاضى عن اظهار الاشياء القريبة ، كما اصبح مهتما بتصوير الجو . واخيرا استطاع اليوم ان يحقق كل هذا وان كان يرتضى (لاسباب جـوهرية فى فن التصوير) ادخال ما هو غامض وملتبس فى تكوين لوحاته ،

التى أصبحت لهذا السبب مستغلقة من عدة نواح ، ولكن كما قال براك « **ان كل كسب تصاحبه خسارة مساوية ، وهذا قانون التعويض** » . وكان براك قد رفض منذ مدة طويلة المفهوم التقليدى عن الفراغ ، وها هو الان يرفض الى حد ما المفهوم التكعيبى نفسه بالرغم من استمراره فى تطبيق الوسائل التكعيبية « المركبة » وان لوحاته اليوم قوامها مفهومه الخاص الجامح ، والذى يجمع بين الفراغ « المرئى » والفراغ « المحسوس » ولنقتبس مرة اخرى تعليقا من تعليقاته التى تكشف عن نفسه : « **لاينبغى للمرء ان يفكر فى الصورة كما يفعل كثير من الرسامين الشبان اليوم ، اذ يجب على الرسام ان يدع نفسه تتشرب الاشياء . فلا ينبغى ان يقطع العلاقة بينهما وبينه حتى تتاح لها ان تتحول بحرية وعندما تشاء الى صورة .. يجب الا يتم اى شىء قسرا .. وفى رسومى اعود باستمرار الى المركز ، اى اننى ضد ما يمكن ان اسميه بالمؤلف « السيمفونى » فكما يحدث فى السيمفونية من تكرار مستمر للحن أساسى ، يحدث ان يظهر من الرسامين ، أمثال بوتار ، الذين يصرون على تطوير موضوعهم ، ففى لوحاتهم اذن ما يشبه الضوء المنتشر بينما الامر على العكس فى لوحاتى ، فانا أحاول على الدوام ان تكون هناك بؤرة على جانب كبير من التركيز ، اننى اركز الاشياء .. وانا حساس للغاية بالجو العام المحيط بى واذا كان على ان احاول ان اصف كيف تأتى لوحاته الى الوجود ، فاننى اقول هناك اولا تشرب ، ثم هلوسة ـ وهى كلمة لا احبها وان كانت لاتبعد كثيرا عن الحقيقة ـ وسرعان ما تتحول هذه الهلوسة الى تسلط : ولكى اتحرر من هذا التسلط يتعين على ان ارسم لوحة كانما الرسم مسالة حياة او موت** » .

ومن هنا كان تحليل التكوين والمضمون فى لوحات براك الحديثة أمرا صعبا للغاية ، وعلى المتفرج ان يقنع بمواصلة التطلع الى اللوحة حتى تكشف له عن نفسها . غير ان هذا الكشف آت لا محالة « **فالسحر ليس الا جماع الوسائل التى تثير الشعور بالتصديق** » أما وقد قلنا هذا فقد يحسن بنا أن نورد تعليقا لماحا من مقال لجون ريتشاردسون عن اعمال براك الاخيرة : « **ما من شىء يبدو على حقيقته ؟ فقد يكون للظلال وجود ملموس فى حين تتحول الاشياء الملموسة الى ظلال، والاشكال قد تسطح على حين يكتسب التسطيح شكلا ، وما هو صلب قد يرسم وكانه شىء لين وما يجب ان يكون معتما قد يبدو شفافا والعكس بالعكس ، فالاشارة الى الاشياء هى نصف اشارة ، وقد تمتزج بعضها ببعض لتصبح شيئا اخر ثم تختفى، وقد تقحم سطوح ذات اشكال معينة دون سبب منطقى فى حين لا تؤدى الخطوط فى أكثر الاحيان الى شىء أو تحدد اى شىء . ومع ذلك فليس هذا نابعا من موقف بطولى ازاء مشكلات الفراغ، بل يرجع الى حد كبير الى وصوله لنقطة لم يعد يؤمن فيها ـ كما قال ذات مرة ـ بحقيقة ثابتة لاى شىء .. فهو يرى ان الاشياء تتحدد باستعمالاتها « فقد يتحول الدوسيه الى رقبة حذاء » (وهذه صورة ذكرها عفوا فى حديث له) كما ان قطعة من الحجر قد تكون جزءا من جدار او تمثال او حصوة على الشاطىء أو اى شىء يختاره المرء فكل شىء يتغير تبعا للظروف** » فاذا كانت الاشياء الطبيعية تتغير ذاتيتها فى اكثر الاحيان تبعا للظروف ، فليس هناك ما يلزم الفنان برسمها بحيث تشبه الحقيقة الى اقصى حد . يقول براك : « **أن اهتمامى بالائتلاف مع الطبيعة أشد من اهتمامى بتقليدها** » . ومع ذلك ربما كانت الحكم التالية المنتقاة من كراسته تلقى ضوءاً اكثر مما تستطيع



المرسم (١٩٥٤)

ان تلقيه التفسيرات النقدية الخارجية على رؤياه العميقة والثورية للعالم والتى وهب اياها براك فى شيخوخته :

« هناك احساس ، اذن هناك كشف »

« الحقيقة لاتكشف عن نفسها الا عندما يضيئها شعاع من الشعر »

« ان كل ماحولنا نائم »

« ان الشعر يضفى على الاشياء حياة ذات تفاصيل »
« اننى لم اعد اهتم بالتشبيهات بل بالتحولات . »
« اننى لا اتعمد التشويه بل ابدا من اللاشكل لاخلق الشكل »
« اننى لا ابحث عن التعريفات بل أميل الى اللاتعريف »

« ان تعريف الشيء معناه اننا نضع التعريف محل الشيء نفسه»
« دعنا نتناسى الاشياء ولا نفكر الا فى العلاقات القائمة بينها»
« اننى محكوم بالاحساسات التى لا تسمح بأفكار سابقة »

وقد كانت الطبيعة الصامتة على الدوام هى مدار عبقرية براك ، وقلما استخدم الرسم للانعام بمثل هذا السحر على اشياء عادية مثل : أرغفة الخبز ، السكاكين ، علب السجاير ، الفاكهة ، الازهار ، وعدد لا يحصى من الاشياء المنزلية الصغيرة ، وأى رسام غير براك استطاع فى تاريخ الفن كله أن ينقل بكل هذه الحيوية والبساطة الاختلافات الدقيقة فى نسيج السطح، تلك الاختلافات التى تميز مادة عن أخرى ؟ ان براك يستطيع أن ينقل البريق المتلألىء الموجود على ابريق او الطزاجة الناعمة التى تغلف خوخة او القشرة الصلبة لليمونة او سطح حقل للقمح عصفت به الريح أو النعومة الرطبة لقوقعة ، وهذا بفضل عنصرى « الواقعية » والحياة المؤثرين واللذين يجعلان المرء يتوق للوصول الى هذه الاشياء ولمسها . ومع ذلك فكل هذا يتم بالرسم وحده . وقد كتب جيوم ابولينير فى مقدمته لكتالوج المعرض الاول لبراك سنة ١٩٠٨ يقول : **« ان هذا الرسام ملائكى ، فهو انقى من الاخرين ويتجاهل كل ما هو غريب عن فنه ، او ما عساه ان يخرجه فجأة من الفردوس الذى يعيش فيه »** . وبراك مثل شاردان من قبل أن يقودنا الى الصالون والمطبخ وحجرة النوم وحجرة الطعام ، بل الى الاستوديو الخاص به وهذا كله سعيا منه وراء الواقع : فليس هناك شيء وضيع بحيث لا يجد مكانا فى لوحة من لوحاته . ان براك ليس لديه وصفة للجمال او معادلة لعمل التكوين ، فأعماله متحررة من اى أثر « لافكار » سابقة . وهو يعود من وقت لاخر الى نفس الموضوع وكله تصميم على أن يستخلص كل امكانياته التصويرية . ان لوحاته لا تحمل أية الغاز أو اشارات فلسفية صعبة الفهم أو أية معان خفية أو رموز . ان من ينظر اليه يجد نفسه بعد هنيهة غير معترض على التزاوج بين البروفيل القائم والوجه الكامل المضىء بل لا يعترض على « وجود » الطائر ، ذلك لان رسم براك له واقعه الخاص به . ومرة أخرى نقتبس من كتابات الفنان قوله : **« اننى أصل فى نهاية الامر وبدون مجهود متعمد الى تغيير معانى الاشياء ، وامنحها دلالة تصويرية تتناسب مع حياتها الجديدة ، فعندما ارسم دورقا ، استهدف عمل اناء يوضع فيه الماء . بل هناك أسباب تختلف عن ذلك تماما . فانا اعيد خلق الاشياء من اجل هدف جديد . واعنى به هنا أن تلعب دورا معينا فى لوحة .. ومن اليسير دائما ان تستجيب الاشياء لما يطلب منها . أليست مهمة الشاعر فى حياتنا ان يثير تغييرات مستمرة كهذه فى كل ما يحيط بنا من اشياء ؟ على انه ما ان يتخذ الشيء مكانه داخل اللوحة حتى يتقبل مصيره الجديد ويصبح فى الوقت نفسه شيئا عاما اما اذا ظل محتفظا بفرديته ، فلابد ان هناك افتقارا الى الاداء التلقائى او الخيال واذا خلعت الاشياء عن نفسها وظيفتها المعتادة ، فانها تكتسب نوعا من الائتلاف الانسانى واذا بها تتحد بفضل العلاقات التى تنبثق بينها ، وأهم من هذا كله العلاقات التى تنشا بينها وبين الصورة ، واخيرا بينها وبين نفسها . وما أن تجد نفسها وسط هذا العالم الكبير حتى تزداد جميعا تقاربا ، ذلك أن لنا عيونا بشرية ، كما انها تشير الينا بطريقة فريدة »** .

وهكذا عندما يرسم براك فانه ينتزع من أحط الاشياء شعرا جديدا وتصبح خبرتنا عن العالم أكثر اكتمالا وأكثر اثارة ، فاذا عزمنا على ان نرى ، فان براك يعلمنا كيف نرى وهذه هى أسمى وظيفة للفنان الحق .





أصبحت الموسيقى فى المجتمع الحديث من الخدمات الثقافية الهامة المتشعبة الأطراف ، فهى تضم عدة عناصر متشابكة تبدأ بالفنان الخلاق ، وتمتد الى الفنان المؤدى ، ثم الى الجمهور والنقاد . ومن وراء هؤلاء جميعا عدة هيئات تتولى عملية الوساطة والاتصال بين هذه العناصر وتقوم بتنظيم حلقات هذا النشاط .

وان سرعة تطور المجتمع فى عصرنا ، وتقدم وسائل التسجيل والأداء الميكانيكى ، بل وتطور الموسيقى ذاتها لتحتم على المعنيين بهذا الفن والقائمين على أمره أن يمعنوا النظر فى تنظيم الصلة وتحديد دور كل حلقة من الحلقات المكونة للنشاط الموسيقى فى سبيل تحقيق الهدف الفنى والاجتماعى الكبير للموسيقى .

ولهذا الغرض عقد فى روما ، منذ بضعة شهور ، مؤتمر دولى حضره مائة وخمسون عضوا مثلوا خمسة وثلاثين دولة ليبحثوا فى موضوع « الموسيقى وجمهورها » .. وتناولوا ، بأسلوب علمى ، بحث الملابسات المحيطة بالموسيقى فى عصرنا هذا ، عصر الاذاعة والتلفزيون والديموقراطيات الشعبية واللقاء المباشر المتصل بين الشرق والغرب ، وقد لخص هذا المؤتمر المشاكل الحقيقية وشخصها واقترح لها وسائل العلاج من واقع تجارب الشعوب المختلفة وأصدر توصيات حكيمة نشرت أخيرا مع أبحاث المؤتمر ، ورأيت أن أنقل الى القارىء العربى صورة مركزة عن أهم ما تناوله ذلك المؤتمر بالبحث فهى أمور لا تخص المشتغلين بالموسيقى وحدهم بل تهم المثقفين والعاملين على نشر الثقافة بوجه عام .

* * *

اتجه المؤتمر الى بحث موضوع الموسيقى وجمهورها من زوايا ثلاثة هى : الجمهور ، والبرنامج الموسيقى الذى يقدم اليه ، وعمليات التنظيم .

وقد يبدو أن معنى الجمهور ، جمهور المستمعين للموسيقى ، معنى واضح لا يحتاج الى تفسير أو تحديد ، ولكن تبين أنه لا بد من تحديد الجماهير طبقا لوسائلها فى الاستماع الموسيقى ، فهناك مثلا جمهور الاذاعة ، أو جمهور المستمعين للاسطوانات — وهو جمهور مشتت غير مرئى — ، وهناك جمهور حفلات الكونسير ، وجمهور الاوبرا ، كما أن معنى الجمهور مرتبط كذلك بالذوق الموسيقى وبطريقة الاستماع .

اما مفهوم الجمهور الموسيقى فى بلاد الشرق والشرق الأقصى فهو يختلف عنه فى العالم الغربى نظرا لظروف الحضارية والتاريخية الخاصة لتلك البلاد ، ومن هذا يتضح مدى ما يشمله معنى الجمهور من اقسام وقطاعات وفئات قد لا تبدو لأول وهلة .

وان الأمر ليبدو أوضح بالنسبة للحضارات الاوروبية التى نمت فيها تقاليد الاستماع الموسيقى عبر الأجيال وأصبحت فئات المستمعين فيها الى الموسيقى اليوم واضحة قابلة للتقسيم والحصر .. اما بالنسبة للحضارات الشرقية فان الأمر أكثر تعقيدا حيث تحولت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى تحولا خطيرا فى هذا العصر وابتعدت تماما عن وظيفتها العقيدية التى كانت مقترنة بها فى أغلب حضارات الشرق الأقصى وظهر أثر الاتجاه الديموقراطى الحديث فى الانتشار الهائل للموسيقى بواسطة الاسطوانات والراديو والتلفزيون والسينما .. وصاحب هذا التزايد العددى نقص مطرد فى المشاركة الايجابية للجمهور وتغير جوهرى فى طريقته فى الاستماع حيث تأثر بأسلوب الاستماع الاوروبى الصامت المؤدب ، (بعد ان كان الجمهور فى بعض بلاد آسيا يشارك من قبل فى تتبع الأحداث المسرحية أو الموسيقية ويعلن رأيه فيها اولا بأول) .

واذا تركنا الزيادة العددية واختلاف أسلوب الاستماع عند الجمهور الشرقى الحديث الى مشكلة الموسيقى ذاتها نجد هذا الجمهور موزعا بين ثلاثة اتجاهات جوهرية تكاد تكون متضاربة أولها اتجاه محافظ يسعى للحرص على الموسيقى التقليدية بعنف يكاد يبلغ الرجعية ، والثانى اتجاه مجدد يسعى الى الموسيقى الجديدة التى تمزج فن الشرق والغرب وتحاول أن تخلق من تزاوجهما فنا جديدا ، والثالث يرفض الارتباط بالتراث القومى بأى صورة ويمعن فى تبنى الموسيقى الغربية فى احدث مذاهبها وأكثرها تطرفا (وهذا ملحوظ بصورة واسعة فى اليابان) .

ومهما تكن دقة هذا التحليل للجمهور الموسيقى فى بلاد الشرق والشرق الأقصى فانه يمثل نظرة عامة على الموقف الاجتماعى والحضارى لهذه الشعوب (وهو ما نحسه نحن فى بلادنا اليوم ونسعى الى توجيهه وتنظيمه) ، وقد تبين أن هناك كثيرا من الدول الشرقية تعنى عناية كبيرة بالموسيقى الغربية وبالاركسترات السمفونية ولديها حفلات ثورية تحضرها جماهير ضخمة تزداد أعدادها يوما بعد يوم ، مثال ذلك كوريا والفلبين واليابان وتركيا ، وهناك كذلك بعض بلاد الشرق الأقصى التى تكاد لا تهتم كثيرا بالموسيقى الغربية .

وان هذه الطائفة من الجمهور الشرقى الذى يستمع الى الموسيقى الغربية لتمثل مشكلة خاصة ، اذ أن تقبل هذا الجمهور لتلك الموسيقى ليختلف تماما عن تقبل المستمع الاوروبى لها ، الأمر الذى يتطلب من القائمين على التنظيم الموسيقى فى تلك



البلاد مرونة خاصة وفهما مستنيرا لنفسية جمهورهم وقدرة على رفع مستوى ذوقه وتعميق فهمه للموسيقى الغربية .

أما فى الهند فان الموسيقى القومية لا زالت تحتل المكانة الأولى ولعلها تتمتع فى الهند وباكستان بمكانة أمتع وأقوى مما تتمتع بها عند شعوب الشرق الأوسط وبعض شعوب الشرق الأقصى (كاليابان) ، ولكن الجمهور الموسيقى فى الهند قد تأثر كثيرا بالتطور الاجتماعى الذى رفع منزلة الموسيقيين ويسر نشر فنهم عن طريق الراديو ، وهناك عامل اقتصادى له أثره فى الجمهور اذ أن الموسيقى - بعد تحرر الهند - لم تعد تعتمد على تشجيع الأمراء ومحبى الفنون بل خرجت من القصور الى قاعات الموسيقى وأصبحت تعتمد أساسا على استجابة الجمهور ، وكان لذلك أثره على أسلوب الأداء ، الموسيقى وتقاليده بل على بناء الموسيقى وتكوينها، وكان رأى مندوب الهند أن الجمهور الشرقى بصفة عامة يميل اليوم الى السطحية فى الاستماع ، وهو يعزو هذا الاتجاه الى نقص فى التنسيق والتخطيط الثقافى ولضعف الرقابة على المستوى الفنى على الموسيقات التى تقدم منها للجماهير يوميا جرعات هائلة .

ومهما تكن فئات المستمعين واتجاهاتهم فى الشرق أو فى الغرب فقد كان هدف المؤتمر أن يضع يده على أهم وسائل توصيل الموسيقى الجيدة للجماهير توصيلا مستمرا مستنيرا واعيا يخدم القيم الفنية والثقافية العليا ، مع العناية بابتداع وسائل احصائية تكفل رصد اتجاهات الجمهور - أو الجماهير - حتى يمكن فهم علة تخلفه الملفت عن متابعة ركب التأليف الموسيقى الحديث الذى تعم منه الشكوى ، وهذه قضية قديمة عانت منها الموسيقى فى كل العصور ، ولكنها اليوم تزداد تحرجا ، نظرا للسرعة الخاطفة التى يتطور بها التأليف الموسيقى المعاصر وخاصة فى أوروبا الغربية (وأمريكا) ، أما فى روسيا وبلاد أوربا الشرقية فان مشكلة الهوة التى تفصل بين المؤلف الموسيقى المعاصر وبين الجمهور ليست قائمة نظرا للتوجيه الخاص لفلسفة الفن فى تلك الدول ، ولتنسيق النشاط والخدمات الموسيقية بها ، ونظرا للاختلاف الجوهرى بين اتجاهات التأليف الموسيقى المعاصر فيها عن اتجاهات التأليف فى غرب أوروبا.

ومهما اختلفت وجهات النظر فى مستوى الجمهور الموسيقى ونوعه وذوقه فان هناك اجماعا على حق تلك الجماهير فى رفع مستواها وتوسيع دائرة تذوقها واهتمامها الموسيقى وتنويرها حتى تقبل على الموسيقى الجيدة ، من كل العصور وبكل الأساليب، وتنمية قدرة الجمهور على تقييم كل ألوان الموسيقى تقييما فنيا صحيحا وخاصة الموسيقى المحلية التقليدية الموروثة ، ومثل هذا التقييم الفنى السليم للتراث الموسيقى المحلى يحل مشكلة علاقة الشعوب الشرقية بماضيها وتراثها ويمهد لها طريق نمو فنى مستنير مرتبط بالحضارات الموروثة وممهد للمستقبل .

وأشارت أصابع الاتهام الى التربية الموسيقية التى حملها المؤتمر مسئولية المشاكل الحالية التى يعانى منها الجمهور من هبوط المستوى وضيق الأفق والتحيز والسطحية فى أغلب الأحيان .. وتساءل الكثيرون لماذا تكرس مدارس التعليم العام على اختلاف مراحلها الوقت والجهد الكافى لنشر الثقافة الأدبية والفنية « التشكيلية » ومتابعة الاتجاهات الحديثة فى الأدب والمسرح والتصوير على حين تضن على تربية الذوق الموسيقى بالوقت والجهد وترضى فيه بهذا المستوى الضعيف ؟

وبرزت أهمية العناية بالثقافة الموسيقية ضمن برامج تعليم الكبار ، فالموسيقى من الفنون التى يتطلب الاستماع الذكى اليها تدريبا خاصا وفهما للعناصر المكونة للغتها .

* * *

ومن العناصر الخصبة التى تدعو الى التفاؤل منظمات الشباب الموسيقى Jeunesses Musicales التى تمثل فئة خاصة من الجماهير أثبتت فى كثير من بلاد أوربا أنها أكثر حماسا وتطلعا الى تذوق موسيقات الشعوب الاخرى والى تقبل الموسيقى المعاصرة ، وهى لذلك تصلح أساسا لتكوين جمهور موسيقى جديد يمتاز عن الجمهور التقليدى بسعة افقه وبمشاركته الفعلية فى الأداء الموسيقى .

وعندما يأتى اليوم الذى تنشغل فيه الحكومات ببحث مشكلة الثقافة الموسيقية ، ولا تترك فيه

الحياة الموسيقية للشعوب تسيرها الصدفة فى أى اتجاه ، عندئذ سيرتفع مستوى الجمهور وترتفع معه القيم الموسيقية والثقافية •

وانتقل البحث بعد ذلك الى زاوية البرنامج الموسيقى الذى يقدم الى الجماهير ، وحدوده وامكانياته ، والعوامل الاجتماعية والجمالية والاقتصادية التى تتحكم فيه •

وقد تبين أن الموسيقى فى عصرنا هذا قد تجردت عن وظيفتها ، وانعزلت وأصبحت فنا مجردا يعيش فى قاعات الكونسير فقط ، وبذلك أصبحت فنا للخاصة ، وان عصرنا ليشهد صراعا كبيرا بين الموسيقى كفن ثقافى ، وبين الموسيقى كفن جماهيرى يخاطب الجموع ، ويظهر صدى هذا الصراع فى الحيرة التى تنتاب الهيئات القائمة على البرنامج الموسيقى فى العالم ــ مثل الاذاعة والتلفزيون ومنظمى حفلات الكونسير ومنتجى الاسطوانات فهذه الهيئات متأثرة برغبة الارضاء ولذلك تقتصر برامجها الموسيقية على الأعمال التى اكتسبت شهرة راسخة ، وهى غالبا أعمال موسيقية تنتمى لقرن أو قرنين من الزمان فقط، أما الأعمال الفنية التى تنتمى الى ما قبل أو بعد هذين القرنين (الثامن عشر والتاسع عشر) فهى قليلة الرواج ، وبذلك تظل البرامج تدور فى حلقة مفرغة ، وتساعد هذه الهيئات على خلق جمهور متجمد راكد لا يتجدد ولا يتسع ذوقه الموسيقى ، فتضيف بذلك الى عزلة الموسيقى عن الحياة والى عزلة الموسيقيين المعاصرين بصفة خاصة، وتكون بذلك قد تخلت عن مسئوليتها فى تعريف دافعى الضرائب بالاتجاهات الحديثة فى الموسيقى لكى يتبينوا الى اين تتجه ، وهل هى فى طريقها الى فتح آفاق جديدة ، أم أنها تسير فى طريق مسدود ؟

***

هذا ، ويشهد عصرنا كذلك اتجاهين متباينين تماما فى تخطيط البرنامج الموسيقى ، نشأكل منهما فى ظل نظرة وفلسفة اجتماعية وسياسية خاصة ،

فشعوب أوربا الغربية ترى من واجبها أن تشجع الانتاج الفنى المعاصر وان تسعى لتقريب الشقة بين مؤلف اليوم وبين جمهوره المنتظر ، وترى أنها يجب أن تفسح صدرها لكل الاتجاهات الفردية للمؤلفين المعاصرين وان تمنح كل محاولة أصيلة تشجيعها وحمايتها •

وفى الطرف الآخر نجد أن فلسفة الفن عند شعوب أوربا الشرقية تعيب على الفنانين اتجاههم نحو المستقبل وتأبى عليهم اغفال الحاضر الذى يعيشون فيه وتعيرهم بالتخلى عن الهدف الانسانى للموسيقى ، فان المحاولات الفردية التجديدية قد تبعد المؤلف عن مجتمعه وتفقده الاتصال الخارجى بالجمهور وتعزله عن المشاعر والمعانى التى تحرك النفوس من حوله •

وهذا الاختلاف الجوهرى فى موقف الشعوب الاوربية الغربية والشرقية من التأليف الموسيقى المعاصر لم يمنع أعضاء المؤتمر من الاجماع على الأهمية القصوى للتربية الموسيقية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لمواجهة الازمة الحالية فى الجمهور وفى البرنامج الموسيقى ، واتفقوا على أن افضل وسيلة هى اتخاذ موقف ديموقراطى من تخطيط التربية الموسيقية حتى يتاح للجمهور برنامج موسيقى شامل متسع يهيىء للجميع فرصة الاستماع والمقارنة بين الأعمال الموسيقية من شتى العصور ، ومثل هذا ايضا ينبغى ان يطبق كذلك فى مجال الاوبرا التى تعانى من أن ذوق الجمهور فيها وبرامجها أكثر تجمدا واضيق حدودا حتى من الموسيقى الاوركسترالية •

ومما تجدر الاشارة اليه عند بحث البرامج الموسيقية ان هناك اليوم عددا من المهرجانات الموسيقية التى تعمل بصورة ايجابية على توسيع نطاق البرنامج الموسيقى اذ تحرص على تقديم أعمال تجريبية معقدة مما لا مجال له فى الحفلات الدورية العادية • وهناك كذلك بعض محطات الاذاعة التى تقوم بتخطيط برامجها الموسيقية تخطيطا مستنيرا واسع الأفق يقوم على فهم كامل لمسئوليتها الاجتماعية والثقافية ازاء الجمهور •

أما بعض شركات الاذاعة والتلفزيون التجارية التى تغفل مسئولياتها الثقافية تجاه الجمهور ، فلابد من أن تتدخل الحكومات لتضع لها نظما تلزمها بمراعاة واجبها الاجتماعى •

أما الناقد الموسيقى (الذى لا بد أن تتوافر فيه صفات العلم والنزاهة وسعة الافق بطبيعة الحال) فهو

الوسيط بين الجمهور والموسيقى ، وخاصة الموسيقى الجديدة ، وهو الذى يتولى ، عن طريق التعبير الادبى البليغ ، مهمة تفسير ما هو كامن فى الموسيقى وعليه أن يساهم فى تكوين الجمهور فنيا واجتذابه الى الموسيقى المعاصرة ، فان الهجمات العنيفة من بعض النقاد على الموسيقى الحديثة تثير استياء الجمهور وتدل على تخلى الناقد عن واجبه فى تناول العمل الفنى تناولا موضوعيا هادئا وعرض رأيه عرضا يثير حماس الجمهور ويخدم الموسيقى .

* * *

هذا ووراء الآلاف من الحفلات والمهرجانات والبرامج الموسيقية التى تقدم كل يوم جهودا تنظيمية هائلة تواجه بدورها مشاكل عديدة ، ولعل أفضل حل لأهم تلك المشاكل هو التدبير الحكيم لخدمة جمهور الغد ، وليس مجرد الاكتفاء بخدمة الجمهور الحالى ، وهذا الجمهور المرجو يحتاج الى خطة بعيدة النظر تضمن للموسيقى أن تكون فى متناول الشعوب بأكملها على أساس أن الموسيقى انما هى خدمة ثقافية عامة تضارع الخدمات التى تقدمها المتاحف والمكتبات ، ولذلك فان تنظيم الحياة الموسيقية واجب ثقافى هام ، وعامل من عوامل التوحيد فى المجتمع .

وهذه المهمة الثقافية تشمل أربع شعب أو هيئات مستقلة ، ومتداخلة فى آن واحد ، وهى :

دور النشر الموسيقى – تسجيل الاسطوانات – هيئات الاذاعة والتلفزيون – الحفلات العامة .

وهذه الأعمال التنظيمية ينصح المؤتمر بأن يتولاها موسيقيون فنيون .

وتصطدم عمليات التنظيم عادة بالعامل الاقتصادى ، ولابد لها أن تحدد موقفها بالنسبة للمعونات المالية ، الحكومية أو الاهلية ، وان ترسم لها سياسة اجتماعية واضحة تتفق مع مفهوم العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص ، وأبرز مثل يفسر ذلك أن النفقات التى يتكلفها من الاوبرا باهظة ومهما يكن حجم المعونات المالية التى تتلقاها الاوبرا من الحكومات فان أسعارها فى كثير من البلاد مرتفعة لدرجة تجعلها مقصورة على الطبقات الثرية وحدها ، وهذا الوضع يتنافى مع ديموقراطية الفن ويدل على مدى تدخل العامل الاقتصادى فى تكوين الجمهور تدخلا غير عادل .

فلابد اذن من اخضاع النظم الاقتصادية السائدة اليوم لتغيرات جوهرية لكى تلائم الهدف الحديث من تقديم الموسيقى لكل طبقات الشعب وتوسيع حدود الجمهور لأقصى ما يمكن ، وقد أثير عندئذ رأى يقول : بأن افضل حل هو رفض مبدأ المعونة الحكومية من أساسه اذ أن يضع الفنان الموسيقى فى موقف اجتماعى غير كريم وهو موقف الباحث عن المال دائما لتمويل الحفلات والاوبرا ، وربما كان الأصح أن تتولى الدولة والجمهور ، كل من جانبه ، وكل حسب امكانياته الاقتصادية دفع ثمن الخدمات الموسيقية ، ولضمان حسن توجيه هذه الخدمات ينبغى الاستئناس بوسائل الاستفتاء الحديثة لتتبع رأى الجمهور واتجاهاته بالنسبة للموسيقى التى تقدم له .

من هذا كله يتضح أن تطور التفكير الموسيقى والحياة الموسيقية ووسائل التسجيل الميكانيكية ، بل وتطور المجتمع عامة تسير بخطى سريعة لدرجة تحتم اتخاذ اجراءات سريعة تكفل الملاءمة بين الاحتياجات الفعلية للتنظيم الموسيقى وبين وسائل التنظيم الحالية .

التوصيات : وقد بلور المؤتمر خلاصة أبحاثه فى توصيات محددة هذه أهمها وهى تتناول التربية الموسيقية :

– أوصى المؤتمر بادخال الموسيقى بصفة اجبارية فى كل مراحل التعليم العام ، مع عناية خاصة بالمرحلة الابتدائية وبمعاهد تخريج معلمى الموسيقى ، على ألا تقل المدة المخصصة للموسيقى فى خطة التعليم العام – بمراحله كلها – عن ساعتين أسبوعيا .

كما أوصى بتكليف نخبة من الخبراء بوضع مناهج نموذجية للتربية الموسيقية بناء على ذلك على أن تبحث تفاصيل هذه المناهج فى مؤتمر دولى يعقده اليونسكو ويدعو اليه حكومات الدول المختلفة ، وأن تبحث تفاصيل تطبيق تلك المناهج فى البلاد المختلفة .

وكذلك أوصى برفع قيمة المعونة المالية الممنوحة للجمعيات والهيئات التى تقوم بتنظيم حفلات مجانية

أو بأسعار زهيدة .. كما أشار بتشجيع منظمات الشباب الموسيقية من جانب ، والنقاد الموسيقيين ، من جانب آخر ، على التعريف بالموسيقى المعاصرة والعمل على نشرها على نطاق واسع عن طريق الشرح والتحليل .

أما التعليم الموسيقى المتخصص فقد أوصى المؤتمر فيه برفع مستوى الدراسة بمعاهد الموسيقى (الكونسرفتوارات) والجامعات الى أعلى مستوى حتى يمكن نشر التعليم الاحترافى المتخصص على نطاق واسع فى سائر البلاد ، مع العناية بانشاء تلك المعاهد والتوسع فيها وافتتاح فروع جديدة للتخصص تتلاءم مع الاحتياجات الحديثة للحياة الموسيقية بما يتيح للموسيقيين المحترفين مجالا أوسع للنشاط والعمل .

الشرق والغرب

من أهم مشاريع اليونسكو العمل على ايجاد الفهم المتبادل للقيم الثقافية بين الشرق والغرب ، ولذلك أوصى مؤتمر روما بأن تنظيم معاهد الموسيقى الغربية - فى أوربا - دراسات فى الموسيقات التقليدية للشعوب غير الاوروبية ، وأوصى من جانب آخر بأن تحرص معاهد الموسيقى فى البلاد الشرقية والافريقية على تحقيق التعادل بين الموسيقى الغربية وبين موسيقاها المحلية فى التعليم الموسيقى المتخصص بها .

* * *

ونظرا لما تتعرض له بلاد الشرق اليوم من التأثر بالموسيقى الغربية فقد أوصى المؤتمر بمزيد من الاهتمام والمعونة والتوسع فى نشر الموسيقى الشرقية الكلاسيكية الأصيلة فى تلك البلاد والنهوض بها بدراستها وعزفها وتاريخها وتسجيلها واذاعتها .

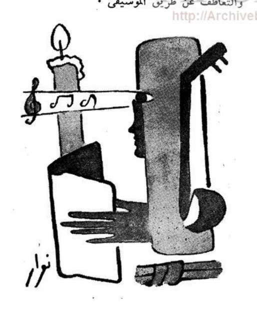
وأصدر المؤتمر كذلك بضع ارشادات ونصائح قيمة لهيئات الاذاعة والتلفزيون منها العمل على اذاعة الأعمال الموسيقية الجديدة عدة مرات بصورة منتظمة لكى تصل الى قطاع عريض من الجمهور ، كما أشار الى ضرورة اذاعة الموسيقى مصحوبة بشرح وتعليق نقدى ليجنى الجمهور منها متعة وفهما أعمق .

أما بالنسبة لمحطات الاذاعة والتلفزيون التجارية فقد نصح المؤتمر السلطات الثقافية فى تلك الدول بأن تتنبه للخطر الذى يتمثل فى سوء استغلال وسائل الاعلام هذه ومدى ما يمكن أن يصيب الحضارة الموسيقية المحلية بسببها ، وأوصى باتخاذ التدابير الكفيلة بتخصيص عدد من ساعات الاستماع يوميا للموسيقى الجيدة وللموسيقى الشعبية (المحلية) بصفة خاصة .

وأخيرا وليس آخرا أصدر المجتمعون توصيات تفصيلية من شأنها حماية المؤلف الموسيقى المعاصر ماديا وأدبيا وتشجيع المؤلفات الحديثة والعمل على نشرها وتداولها وحمايتها من التشويه أو الاضافة أو التغيير .

* * *

كما نالت منظمات الهواة طرفا من عناية المؤتمر فأوصى بتشجيعها ورفع مستواها عن طريق تكليف كبار المؤلفين بكتابة مؤلفات مخصصة لفرق كورال وأوركسترات الهواة ، وتخصيص قسط من النشاط الموسيقى يسمح لها بالاشتراك فى الحياة الموسيقية مشاركة فعلية ، وأوصى بتيسير نقلها وسفرها لكى تتبادل الزيارات مع غيرها من منظمات الهواة فى البلاد الاخرى تحقيقا للرسالة الانسانية للتفاهم والتعاطف عن طريق الموسيقى .





الناس والحب

قصة بقلم : ابو المعاطى ابو النجا

اذا كنت ممن يركبون المواصلات كل صباح ليذهبوا الى عملهم ، فلا بد انك قد مارست هذه العلاقة الغريبة التى تربطك لمدة ساعة او اقل او اكثر بناس لا تعرفهم ، ولم تكن لك اقل حرية فى اختيارهم ، وقد يبدو من الصعب ان تجد لهذه العلاقة اسما ، او حتى تحدد لها طعما فهى فى كل مرة تختلف باختلاف الشخص الذى يجلس او يقف بجوارك قد تستريح اليه ، او تنفر منه ، واحيانا يمضى الوقت دون أن تشعر بوجوده !!

غير أن شيئا ما سيحدث بعد مرور ايام او اسابيع ، ستجد انك بدات تألف بعض هذه الوجوه التى يتكرر لقاؤك معها كل يوم ، انها قد تتأخر قليلا او تبكر ، ولكن لقاءك معها سيتكرر حتما ، وستجد أن عينيك قد بداتا تتدربان على اشكال الركاب ، وبالأخص ازيائهم ، وستجد ان مشاعر باهتة ومؤقتة بدات ترتبط بوجودهم ، واحيانا بغيابهم وتدرك ان علاقتك بهم تدخل فى طور جديد ، بحيث لا يمكنك أن تنكرها تماما ولكنك فى نفس الوقت لا تستطيع ان تعترف بها ..!

ومن الممكن ان تتجمد هذه العلاقة فى هذا الوضع .. ومن الممكن ايضا، كما حدث لى، ان تدخل فى طور جديد مثير .. وفى الواقع اننى لا استطيع حتى الآن ان احدد اللحظة الحاسمة التى بدات فيها علاقتى بأتوبيس ٩ تدخل فى هذا الطور الجديد !

فى البداية كنت قد الفت بعض الوجوه ، وكنت اتبادل معها التحية او السؤال عن الوقت ، اوالسخط على المواصلات ، وبمرور الوقت كانت الوجوه التى الفتها قد بدات تتراجع الى الوراء ويلفها ضباب ثقيل لتفسح المكان أمام وجهين .. وجهين أصبحت لا ابصر غيرهما .. وجه شاب وفتاة لا أعرف لهما اسما ، ولا اعتقد انى سأعرفه فى اى يوم !!

كانا طالبين ، يركبان معا من ميدان المحطة ، وينزلان فى محطة الجامعة تأتى هى اولا ، او يأتى هو ، فيتحول الوجه المنتظر الى مجرد عينين

قلقتين ، وفجأة ـ ويحدث هذا كل يوم وكأنه يحدث لأول مرة ـ يستحيل التطلع القلق الى التماعة مشرقة ، وتتصافح يدان ، وترق ملامح الوجهين وتنبض ، ويدور الحديث همسا الى الحد الذى تعجب كيف يسمعانه ، وتدهش كيف يكون لبعض الكلمات مثل هذا التأثير حين تبصر عينى الفتاة ، وقد تألقتا ببريق عذب تتلاشى بجواره كل مظاهر الحياة ، فى هذا الميدان الفسيح ، وفى مثل هذا الوقت !! وتصبح العينان السعيدتان هما الشىء الوحيد الذى يستأثر باهتمامك !

واحيانا يسرق الميدان الصاخب عينى الفتاة للحظات ، فتدور براسها يمينا أو شمالا ، وقد تسوى شعرها دون ان يكون الهواء قد مسه وقد تقف على قدم واحدة وتضرب الارض بالأخرى ضربات خفيفة ولكنك ستشعر مع ذلك أن احساسها بالشاب الذى تقف بجواره لم يبعد عنه قيد انملة ، وانه .. بشعره القصير الخشن ، وعينيه اللتين تتابعانها من خلف منظاره الذهبى ، ووجهه المستدير المكتنز ، هو كل شىء فى هذا الميدان بل فى هذا العالم .

وحين تأتى العربة ، ويندفع الناس نحوها بطريقة يبدون معها وكأنهم فقدوا صوابهم فجأة ، أشعر بنوع من الضيق لأن الشاب والفتاة يفقدان أثناء ركوبهما وسط هذا الاندفاع الأحمق ، ذلك الاطار الغامض الذى لا يرى ولكن يحس ، والذى كان يلفهما معا ، وهما واقفان ، ويجعل منهما شيئا مختلفا عن كل من حولهما من البشر ، انهما يبدوان للحظة مبتذلين وسط عشرات الأيدى والأرجل المتدافعة ، ولكن ما ان يستقر بهما المكان على مقعدين او متجاورين فى ممشى العربة ، حتى يلفهما من جديد ذلك الاطار الغامض ، والذى يكتسب داخل العربة شيئا من الوجود الفعلى ، فقد كنت الاحظ ان الركاب حولهما يصنعان ـ وربما دون قصد ـ دائرة من الفراغ تسمح لهما وحدهما بأن يتحركا فى يسر ، وتكاد تمنع عنهما عدوان الأيدى والأرجل التى تتشابك فى كل جزء آخر من العربة ، وتمضى العربة وتتابع هزات الركاب مع كل منحنى وكل اشارة ، وتضيق دائرة الفراغ على الشاب والفتاة ، ويغرق همسهما وسط ضجيج العربة وأحيانا يختفيان عن عينى ، وأحيانا ألمح خصلة من الشعر ، أو يدا مشدودة الى سقف العربة ، أو ذراع المنظار الذهبى مع حركة الرأس فيبقى احساسى بوجودهما الفريد وسط هذا الحشد البشرى الثقيل ، وحتى حين يهبطان ، ويغيبان خلف أسوار الجامعة فانهما يبقيان فى رأسى بطريقة ما بعض الوقت ..!!

كان وجود الشاب والفتاة قد جعل لعلاقتى بأتوبيس ٩ مذاقا خاصا وأصبح هذا الجزء من النهار يشيع حواليه امتدادا بهيجا من الانتظار والتذكر ، ولم يكتف الشاب والفتاة بهذا الجزء من النهار ، كانا يتسللان الى بقية اليوم ، ويلقيان بظلهما الرقيق على همومى اليومية فلا اكاد احس بها !!

ولا ادرى الى متى ظللت أعتقد أننى وحدى الذى يتابع بشغف هذه القصة من قصص الحب التى اختارت أتوبيس ٩ مسرحا لبعض مشاهدها !!

أغلب الظن أننى لم أكتشف أن جميع الركاب كانوا يملؤون حولى مقاعد المسرح ويتابعون بنفس الاهتمام نفس المشهد الا فى ذلك الصباح الذى خلا فيه احد المقاعد ، ومع أنهما (الشاب والفتاة) لم يكونا أقرب اليه من اى شخص آخر ، فقد أشارت اليهما أكثر من يد ، لتجلس الفتاة على الأقل ، وترددت الفتاة قليلا ، ربما فضلت أن تبقى بجوار صديقها ولكنه هو الذى حسم الموقف حين أشار اليها بأن تجلس ، الى هنا وكل شىء يمكن أن يقبل على انه مجاملة لآنسة واقفة ، ولكن ما حدث بعد ذلك هو أن الشاب الذى كان يجلس فى المقعد المجاور لها ، ترك مكانه هو الآخر ، وأشار لصديقها ليجلس بجوارها ، وتردد صديقها للحظة ، ولكنه سرعان ما جلس ، ربما فكر أن الشاب نازل فى المحطة التالية ، ولكن المفاجأة كانت فى أنه لم ينزل . فى هذه اللحظة بدأت ادير عينى فى جميع الوجوه القريبة ، وجوه الشباب والكهول والنساء ، كانت جميعها تنهى تطلعها القلق باختلاس النظر اليهما ، كنت أشعر أن وجودهما أصبح يتجاوز المقعد الذى يجلسان فيه ، وأن كل حركة تصدر عنهما تشد خيطا من هذه الخيوط التى لا ترى ، والتى تربطهما بالركاب ، فيدور راس أو يمتد عنق أو تختلج شفتان بالحديث ، أو تطرف عينان حتى لا تشى نظراتهما بتلك الراحة الغامضة التى تخفيها القلوب وتكاد تفضحها العيون !!

منذ ذلك الصباح اكتشفت أن اهتمام الركاب بهذا المشهد لا يقل روعة عن المشهد ذاته .. بل لقد أصبح جزءا منه .. وبمرور الوقت أصبح الناس هم أكثر الأجزاء اثارة ، كان الراكب الذى يظفر بمكان قريب منهما لا يفرط فيه ، والراكب الذى يبعده الحظ عنهما يتعب عنقه كثيرا فى اختلاس

النظر اليهما ، وان كان يتمتع بحرية أكثر فى التعليق عليهما ، وكما يحدث فى المسرح حين يرتفع الستار أن ترتفع فى نفس الوقت الحواجز المصطنعة بين جميع الرواد ، فيتبادلون دون معرفة سابقة المشاعر وأحيانا التعليق على المشاهد ، كان يحدث نفس الشىء فى العربة ، بين كل راكبين يتجاوران فى المقعد او المشى ، ويتكرر ركوبهما معا ، كانت قصة الحب ذات المشهد الواحد ـ الذى لا يتغير كثيرا ولكنه لا يمل ابدا ـ قد اصبحت موضوع الحديث ، والخيط السحرى الذى يربط هذا الحشد الغريب، ويوحد بين مشاعره التى ما كانت لتتحد فى مثل هذه العربة الا حين تواجه كارثة !!

والشىء الغريب انه فى الوقت الذى كانت فيه الحواجز المصطنعة بين الركاب ترتفع ، كان الشاب والفتاة يبدوان ذاهلين عن كل من حولهما من الناس، آمنين لذلك الاطار الوهمى الذى يفصل بينهما وبين الركاب .

وبما بسبب من هذا الاطار الوهمى ، حدث ما حدث ، فقد كان يحدث احيانا ان يمد الشاب يده ليفتح زجاج النافذة المجاورة ، فينسى يده على ظهر المقعد او على كتف الفتاة ، وكان يحدث ان يقترب من اذنها ليهمس ببعض الكلمات فلا تنتهى الكلمات ، اما حين يكونان واقفين فى الممشى ، ويتأرجح الركاب ، وتتأرجح معهم الفتاة ، فانه كان يحيط كتفيها بذراعه حتى لا تسقط ، فتقترب منه فى وداعة ، وتنسى هى كما ينسى هو ، ان العربة قد عادت تسير سيرها الطبيعى دون اهتزاز !

وبما بسبب من هذا كله ـ وربما بلا سبب ، فقد كانت مثل هذه الأشياء تحدث .. منذ كانا يركبان معا ـ بدات العربة ترسل اول صيحة اعتراض على قصة الحب التى كانت تتابعها فى شغف صامت ، والغريب أن العربة التى لم تتجاوز ابدا مرحلة الهمس فى التعبير عن شغفها ، لم تتردد فى أن يتحول الهمس الى صيحة حين ارادت ان تعلن معارضتها !!

وكما يحدث فى المسرح احيانا كانت الصيحة تأتى من الصفوف الخلفية مجهولة المصدر .. متقطعة .

« دول زودوها قوى !

« هما فاكرين نفسهم فين !

« مش يراعوا شعور الناس يا اخى !!

ولكن من المؤكد أن هذه الأصوات لم تكن تعبر عن راى العربة كلها فقد كانت بعض الوجوه لا تخفى ضيقها بهذه الأصوات ! ولكن هذا الضيق كان يظل صامتا دائما ، وبدا أن العربة تعانى من انقسام حقيقى فى موقفها من الشاب والفتاة ، كانت الأصوات المعارضة تتزايد وترتفع وتزحف الى الصفوف الأمامية ، وتكاد تمزق الاطار الوهمى!بينما ظلت الوجوه العاطفة لا تفعل شيئا ، بل لقد بدات تحت تأثير المعارضة تحاول ان تخفى ضيقها !

ولكن الشىء الوحيد الذى كانت العربة كلها لاتزال تفعله هو اهتمامها الغريب بالشاب والفتاة ، ذلك الاهتمام الذى لم تكن الأصوات المعارضة سوى احد وجوهه الكثيرة المعقدة !!

ولقد بدأ هذا الاهتمام يأخذ صورة جديدة ، حين مضى يوم ويومان وثلاثة دون أن يحضر الشاب والفتاة فى موعد كل يوم ..! ولقد كانت هذه الأيام الثلاثة كافية لأن يكتشف كل راكب ان المسألة ليست تأخيرا او تبكيرا فى الركوب بالنسبة له !

فقد كان من الطبيعى دائما ان يختلف موعد ركوبهما بالنسبة لبعض الركاب عادة !!

أما فى هذا اليوم الثالث ، فقد كانت العربة كلها تفتقدهما معا .

ولأول مرة بدأ حوار بين المؤيدين والمعارضين فى جوانب العربة !!

قلت لجارى الذى كنت اعرف انه من المعارضين ، وكأننى احمله مسئولية ما حدث :

« اترى .. لم يحضرا منذ ثلاثة ايام ؟!

« كنت أتوقع ذلك .. لم تكن بينهما علاقة جادة !

« كيف عرفت ذلك ؟

« لم يكن فى أصبع اى منهما دبلة !

« لا يزالان طالبين !

« جائز انه يضحك عليها !

« لا يبدو ذلك ، فمظهره جاد .. و ..

« انت الآن تفكر مثلها . ثم ضاحكا .. هل وقعت بدورك فى غرامه ؟

« العربة كلها كانت واقعة فى غرامهما معا !

« لو كانا خطيبين ما ضاق بهما احد !

« الا يكفى أنهما حبيبان ؟

« يكفيهما اما العربة !؟

« ولماذا تحشر العربة نفسها فى الموضوع ؟

« انهما اللذان يحشران نفسيهما فى العربة !

وضحكنا معا ...!

ومضى يوم آخر وثان وثالث دون ان يعودا ايضا ،

وسيطر على العربة كلها شعور كئيب بأنها فقدت شيئا ، وتحول الانتظار فى جميع العيون الى يأس ، وكفت الرؤوس عن الحركة ، وتلاشت الحدود الفاصلة بين المؤيدين والمعارضين ، وشمل الجميع احساس خفى بالذنب ، وكان الحوار لايزال يدور فى العربة ، ولكنه لم يعد حوار .. كان صوتا واحدا تردده العربة بأفواه كثيرة ، وكأنها تحدث نفسها !!

« اتعتقد انهما سيرجعان ؟

« لا ادرى ، ربما ..

« كانا رائعين !

« اتعرف لم اعد أطيق العربة

« لقد فكرت ان آخذ عربة اخرى !!

« ولماذا لم تفعل ؟

« احيانا افكر انهما سيعودان !

« ليس هناك اجمل من رؤية حبيبين !

« لماذا يولع الناس بتحطيم الأشياء الجميلة ؟

« العربة هى التى ..

« ربما لم يفترقا ، وربما حدث بينهما خلاف !

« كل شىء جائز ، ولكن هذا لن يغير الموقف بالنسبة للعربة !

ومضت ايام اخرى ، ولم يعودا ، وبدأ أتوبيس ٩ يصبح مجرد عربة والناس مجرد ركاب ، وتقطعت الخيوط الخفية التى كانت تربطهم وتحرك رءوسهم واعناقهم ، وغاض فى العيون ذلك التوقع الخجول المضطرب لتطل منها هموم كل يوم ، وتحولت العربة الى مجرد مكان تلتقى فيه كل صباح عشرات الأيدى والأرجل وتتزاحم ، وتضج بالشتائم والاعتذارات !!

وفى احيان كثيرة فكرت فى ان اغير طريقى ، ولكنى لم أفعل لا ادرى لم ؟

ذات صباح فوجئت بأن الفتاة .. اجل الفتاة التى لا اعرف لها اسما .. تجلس بجوارى .. كيف لم أنتبه لوجودها قبل هذه اللحظة !؟ انها هى بعينها .. ولكنها كانت وحدها هذه المرة ، وكدت اسألها اين .. اين ذهب ؟ ولماذا ؟ وفكرت أنها ربما عادت قبل اليوم .. كان من الصعب أن أنتبه الى وجودها وحدها .. ! كانا دائما يبدوان معا !! ان شيئا فيها لم يتغير ومع ذلك فهى تختلف تماما عن الفتاة الأخرى التى كانت تجىء معه !

يجب ان يكونا معا دائما حتى يحدث ذلك الشىء الرائع الذى يجعلهما مختلفين عن كل من حولهما من البشر ، كانت مطرقة ، وتطل من عينيها نظرة غريبة كأنها لا تبصر بها شيئا ! ويدها ملقاة بجانبها ، وشعرها لايحركه سوى الهواء ! وتذكرت اننى اجلس فى مكانه !! وادرت راسى فيمن حولى كأنما خشيت ان يكتشف أحد من الركاب وجودها ووجودى فى هذا المكان الذى كان له ، وخيل الى ان بعض العيون ترمقنى فى ضيق ، وتململت فى مقعدى .. الفتاة لا تزال مطرقة والعيون التى تكتشف وجودها تتزايد وتتسع حدقاتها ، والوجوه تقترب من بعضها وتهمس ، وتنم ملامحها عن اسى مشوب بالشفقة !! لماذا جلست فى هذا المكان اللعين ؟ وخيل الى اننى لو تركت مكانى لما جاس فيه احد ممن يعرفونها ! لماذا تحاصرنى كل هذه العيون ؟ الفتاة وحدها هى التى لا تشعر بشىء ..! كانت هذه المرة سجينة اطار آخر .. اطار لا يسمح لها بأن تتحرك .. ولكنها كانت وحدها فى داخله .. العربة لا تزال تسير ، والطريق لا ينتهى ، والركاب الذين يعرفون القصة يديرون رؤوسهم قبل أن يغادروا العربة ليلقوا نظرة اخيرة .. واصبحت عاجزا عن ان اواجه العيون .. وانقذتنى النافذة .. ومع ذلك فقد كنت اشاهد العربة فى قلب الطريق ، والعيون فى داخلها تتقارب وتمتزج وتصبح عينا واحدة كبيرة فى راس واحد كبير يملأ العربة يملأ فيها كل مكان ، فلا تستطيع الفتاة ان تتحرك !!

***

فى الأيام التالية ، كانت الفتاة تركب وحدها أيضا ، وكانت العين الكبيرة قد كفت عن التحديق ، واختلط بنظرتها المشفقة أسى تحول مع الأيام الى لا مبالاة ، وعادت هموم كل يوم تحطم العين الكبيرة الى عشرات العيون وتشتت نظرتها فى كل اتجاه !!

حتى عيناى كانتا احيانا لا تبصرانها ، وفى المرات التى كنت اراها عن قرب .. كانت تبدو لى ضئيلة الى حد كبير ، ولا تفترق كثيرا عن غيرها من الفتيات ، وكنت أدهش كيف ظللت اياما كثيرة لا ابصر غيرها كل صباح ، وكيف لم الاحظ قبل هذه الأيام ، أنها شاحبة دائما وخديها بارزان قليلا ، وجبهتها عريضة أكثر مما ينبغى ..!

ومع ذلك ففى احيان كثيرة ، وانا اسير فى الطريق ، اى طريق فيه ناس ، كان يولد فى نفسى حلم غامض بأنى سألتقى بهما يوما ، يسيران معا ، ومع انه قد مضت شهور كثيرة ، انقطعت الفتاة خلالها عن ركوب العربة ، وانقطعت انا أيضا ، فلازال هذا الحلم يولد فى نفسى ، وبالأخص حين أشاهد شابا وفتاة يسيران معا ، فى اى مكان ..!





تنمية الثروة السمكية العالمية

يحررها : الدكتور انور عبد العليم

يقدر عدد سكان العالم فى الوقت الحاضر بنحو ٣٠٠٠ مليون نسمة ، ومن المؤسف ان أكثر من نصف هذا العدد يعانون نقصا ملحوظا فى مواد الغذاء الضرورية التى تحتاجها اجسامهم واهمها المواد البروتينية المتوافرة فى اللحوم والاسماك .

ورغم الجهود المضنية التى يبذلها العلماء فى سبيل تنمية الانتاج الزراعى والحيوانى الا ان الزيادة المرتقبة من هذه الناحية لا تتكافأ بحال مع زيادة النسل التى تسير بمعدل ٥٠ مليون نسمة كل عام .

ولهذا السبب اتجهت الانظار الى ضرورة تنمية الثروة السمكية والاهتمام بهذا المصدر الغذائى لتعويض النقص فى انتاج الزراعة والحيوان .

وثمة مبررات عديدة لذلك منها ان البحار تغطى اكثر من ٧٠ ٪ من مسطح الارض ، وهى غنية بأنواع الاسماك المختلفة ، وهناك مناطق عديدة فيها لا تزال بكرا لم تستغل بعد ، كما ان امكانيات تربية الأسماك فى المياه الداخلية وفى حقول الأرز لتوفير مزيد من الغذاء البروتينى تبشر هى الاخرى بالخير الكثير . وليس ادل على خصوبة البحر فى الانتاج السمكى من القول بأن اجهزة الكشف عن الاسماك قد سجلت اسرابا مهولة من السردين ، يسير السرب الواحد منها ككتلة متحركة تحت الماء يبلغ طولها نحو مائة متر وارتفاعها نحو ثلاثين مترا . وفى احد ايام عام ١٩٥٦ شاهدت مراكب البحث العلمى اثناء مرورها فى بحر العرب ملايين الأطنان من الأسماك الميتة تطفو على سطح الماء وتغطى مساحات شاسعة من البحر ، وكان هلاكها نتيجة لنقص الاكسجين فى الماء .

ومن ناحية اخرى تقدر مساحة المياه الداخلية الصالحة لتربية الأسماك فى بلاد الشرق الأقصى وحده بأكثر من ٧٠ مليونا من الافدنة ، لم تستغل بعد على الوجه الأكمل .

وجدير بالذكر ان الاهتمام بتنمية المصائد البحرية لم يتخذ شكلا جديا الا فى أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، وذلك نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى الذى اصاب فنون الصيد ووسائله تحت ضغط الحاجة الملحة للحصول على مزيد من الأسماك ، ونتيجة لاكتشاف مواطن جديدة لصيدها .

ويبين الجدول الآتى الزيادة المطردة فى محصول الصيد العالمى فى السنوات التى اعقبت الحرب العالمية الأخيرة ومقارنتها بالزيادة فى عدد سكان العالم :

السنة	محصول الصيد السمكى (الوحدة مليون طن)	عدد السكان (الوحدة مليون نسمة)
١٩٤٨	١٩	٢٣١٨
١٩٥٥	٢٨	٢٥٢٨
١٩٥٧	٣١	٢٧٩٥
١٩٥٩	٣٦	٢٩٠٠
١٩٦١	٤١	٣٠٠٠

ومنه يتضح أن الانتاج العالمى من الأسماك قد تضاعف تقريبا فى السنوات العشر الأخيرة ، بيد ان كفاءة الصيد لا تسير بمعدل واحد بالنسبة لجميع الدول ، فهناك دول متقدمة فى فنون الصيد وأخرى لا تزال متخلفة فى هذا الميدان ، ويبين الجدول الآتى انتاج القارات المختلفة من محصول الأسماك فى عام ١٩٦١ وحده :

القارة	الانتاج السمكى بالطن
آسيا	١٩ر٩٤٠.٠٠٠
أوربا	٨ر١٦٠.٠٠٠
أمريكا الجنوبية	٦ر٢٤٠.٠٠٠
أمريكا الشمالية	٤ر٢٣٠.٠٠٠
افريقيا	٢ر٤٧٠.٠٠٠
جملة	٤١ر٠٤٠.٠٠٠

ويمثل انتاج آسيا وحدها نصف انتاج العالم كله من الأسماك . ويعزى ذلك لجهود كل من اليابان والاتحاد السوفييتى والصين الشعبية . وتصيد اليابان وحدها نحو ٧ ملايين من الأسماك فى السنة ، ولا تقتصر اساطيلها على مياهها الاقليمية فحسب ، بل تجوب مراكب الصيد اليابانية جميع بحار العالم بحثا عن الأسماك التونة وغيرها من الأسماك الاقتصادية الاخرى . أما الاتحاد السوفييتى والصين الشعبية فيربو انتاج كل منهما على ثلاثة ملايين من الاطنان . ويقدر نصيب الولايات المتحدة الامريكية من محصول الصيد بنحو أربعة ملايين طن ، ويليها كل من النرويج والهند وانجلترا وكندا وهى التى تقدر انتاج كل دولة منها بنحو مليون طن فى السنة . وتعتبر دول القارة الافريقية اقل الدول انتاجا للاسماك رغم امكانيات الصيد العظيمة المتوافرة على سواحل تلك القارة . والأمل كبير فى أن تنهض الدول الافريقية وتهتم بتنمية مصائدها البحرية ، وقد سبق ان اقترحنا انشاء بنك لتنمية مصائد تلك القارة ، تساهم فى تمويله الدول الأعضاء ، ووجوب قيام اتحاد أفريقى لشئون الصيد يهتم بتدعيم اساطيل الصيد وتدريب المواطنين على فنونه الحديثة (١) .

العلم والتكنولوجيا فى خدمة المصائد :

ولعل اهم المكتشفات العلمية التى ادت الى زيادة مباشرة فى محصول الأسماك العالمى كانت نتيجة « لميكنة » (٢) عملية الصيد ، او بمعنى آخر الاعتماد على الأجهزة الدقيقة والآلات فى تعيين مكان الأسماك وفى رمى الشباك وسحبها وفى احلال آلات الاحتراق الداخلى محل الشراع والمجداف فى تسيير مراكب الصيد ، الأمر الذى ادى الى تغيير جذرى فى صناعة الصيد وقفز بها خطوات كثيرة الى الأمام ، ومن ذلك :

١ — ابتكار أجهزة الكشف عن الأسماك التى ترسل موجات تصطدم بالأسماك فترتد مرة اخرى للمركب وتسجل على لوحة خاصة مواصفات دقيقة لفوج الأسماك وبعده عن المركب وحجمه . وبوسع تلك الأجهزة أن تحدد مكان الفوج فى مياه البحار فى اتجاه رأسى على اى عمق بين السطح والقاع ، بل فى الاتجاه الأفقى ايضا الى مسافة تبعد بنحو عشرة أميال عن مركب الصيد .

٢ — دراسة طبائع الأسماك وطرائق معيشتها وهجرتها أتاح للعلماء تصميم أنواع مختلفة من شباك الصيد ذات كفاءة عالية . وقد وجد على سبيل المثال ان أفواج السردين تستجيب لمؤثر الضوء وتتجمع حول مصدره كما يتجمع الفراش حول المصباح . وقد امكن الاستفادة من هذه الخاصية فى صيد أفواج السردين ليلا ، بل جذبها

(١) انظر مقال « تنمية الثروة السمكية فى القارة الافريقية» بمجلة نهضة افريقيا عدد فبراير سنة ١٩٦٣ .

(٢) جرى استعمال هذه الكلمة العربية لتؤدى معنى mechanisation اى احلال الالات محل العمل اليدوى

بواسطة عدة مصابيح مغمورة فى الماء من الأعماق البعيدة الى مواقع الشباك أو « شفطها » بالمضخات الى سطح المركب .

ومن هذه الطرق أيضا استخدام الأقطاب الكهربائية فى فتحات الشباك بعد أن وجد أن الأسماك تستجيب أيضا للتيار الكهربائى .

٣ — أصاب التقدم العلمى أيضا تصميم سفن الصيد لتلائم عمليات الصيد المتنوعة وانواع الشباك المختلفة .

٤ — من تقدم علوم البحار ودراسة العوامل الطبيعية فى مناطق الصيد المختلفة بدقة ، أمكن التنبؤ بحجم محصول الصيد ومعرفة أسباب تذبذبه من موسم لآخر .

٥ — ان تقدم وسائل حفظ وتصنيع الأسماك كان عاملا هاما هو الآخر فى زيادة حجم محصول الصيد .

وبالاختصار فقد افادت التطبيقات العلمية الحديثة صناعة الصيد الى حد كبير ووفرت على الصيادين كثيرا من الوقت والجهد ، ولم تعد عملية الصيد تعتمد على الحظ والصدفة وتكتنفها المخاطر والأهوال كما كانت فى الزمن القديم . وتفيد التقارير العلمية ان أسطولا صغيرا من أساطيل الصيد الحديثة قد استطاع ان يحدد بالأجهزة مهولا من أفواج سمك الرنجة بالقرب من نيوفوندلاند واستخرج فى يوم واحد ما زنته ١١٨٠ طنا من الاسماك ، وهو محصول قد لا يستطيع أسطول مماثل أن يحصل عليه فى الماضى فى موسم الصيد بأكمله .

ولا ريب فى ان مثل هذا التقدم العلمى فى صناعة الصيد قد انعكس أثره على الصياد نفسه ، فارتفع مستوى معيشته وازداد وعيه وتدريبه بعد ان كانت حياته كلها مشقة وعناء .

* * *

صناعة الصيد الحديثة :

بيد ان صناعة الصيد الحديثة بوجه عام تحتاج الى تمويل كبير ينفق اغلبه فى اعداد مراكب الصيد وتزويدها بالشباك والآلات ، ولا يقوى راس المال الفردى بطبيعة الحال على انشاء مثل هذه الصناعة وبخاصة فى الدول النامية ، ومن ثم فان نظام المؤسسات العامة يعتبر نظاما مثاليا للنهوض بهذه الصناعة ، ومثل هذه المؤسسات ترعى الجمعيات التعاونية للصيادين وتلبى مطالبها وتمدها بالقروض المادية والعينية التى تستخدم فى زيادة الانتاج ، كما تتولى تدريب الصيادين على وسائل الصيد الحديثة وتعمل على رفع مستواهم المهنى والاجتماعى .

ويلاحظ ان صناعة الصيد هى عملية متكاملة تتكون عناصرها من الوحدات الآتية التى ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا — وهى :

١ — اسطول الصيد وكفاءته
٢ — الشباك وادوات الصيد
٣ — الصياد والجمعيات التعاونية السمكية
٤ — محصول الصيد
٥ — النقل والتسويق
٦ — الاستهلاك المحلى والتجارة الخارجية
٧ — التصنيع السمكى
٨ — قوانين الصيد

ولا يمكننا بطبيعة الحال ان نستفيض فى شرح كل عنصر من هذه العناصر على حدة فى هذا المقال، ولكن يكفى القول بأن حجم الانتاج السمكى يتناسب مع كفاءة أسطول الصيد ، ويلاحظ ان الدول المتقدمة فى صيد الأسماك قد استعاضت عن المراكب الشراعية بالمراكب الآلية ، كما ان من الثابت ايضا ان مركب الصيد الحديث يسدد تكاليف انشائه من حصيلة الصيد فى مدة تتراوح بين سنتين وخمس سنوات ، ولهذا السبب تمنح اغلب الحكومات قروضا للصيادين تعينهم على انشاء مراكب حديثة ، أو تملكهم فى أحيان أخرى تلك المراكب ، كما يتناسب حجم محصول الصيد ايضا مع كفاءة الشباك المستخدمة فى عمليات الصيد ، وتصنع الشباك الحديثة من الخيوط الصناعية وترمى وتسحب بالروافع توفيرا للوقت والجهد ، كما ان للشباك المختلفة مواصفات خاصة تحددها قوانين المصائد فى سبيل حماية صغار الأسماك . وتحتاج المراكب والشباك الى صيانة مستمرة لكى تؤدى مهمتها على أكمل وجه .

وتزود مراكب الصيد الحديثة بالثلاجات الآلية لكى يصل المحصول الى الأسواق بحالة جيدة . ولهذا السبب ايضا تجهز موانى الصيد الحديثة

بثلاجات لحفظ الأسماك وبمراكز لصيانة المراكب. ويستخدم الفائض من الاسماك المحلى للتصنيع ، كما تصنع ايضا الأصناف الممتازة من الاسماك والقشريات لتصدر للخارج وتعود على البلاد بحصيلة من العملات الاجنبية . وتضع معظم الدول التشريعات الكفيلة بحماية الصناعة السمكية المحلية من المنافسة الاجنبية ، كما يقوم التصنيع السمكى نفسه على اساس دراسة واعية للمحصول المحلى ووسائل النقل وتكاليف الانتاج وحالة السوق .

* * *

المزارع السمكية :

المقصود بالمزارع السمكية هو تربية الأسماك سريعة النمو فى مناطق محدودة يكثر فيها غذاؤها الطبيعى المتوالد فى الماء ، كما تزود احيانا احواض التربية بغذاء صناعى من مخلفات المواد العضوية لتسمين الاسماك .

واذا علمنا ان السمكة الواحدة من اسماك التربية السريعة النمو قد تضع فى موسم توالدها ما لا يقل عن ربع مليون بويضة ، وقد يواصل الحياة من هذا النسل فى العام الاول نحو ١٠٠٠٠ سمكة تزن كل منها نحو كيلو جرام واحد ، لأمكننا ان نتصور مقدار الثروة البروتينية التى يمكن الحصول عليها من مزارع الأسماك .

والواقع الذى لا مراء فيه ان انتاج الفدان المائى من اسماك التربية يتفوق كثيرا على انتاج فدان الزراعة او المراعى - الأمر الذى حدا بكثير من الدول الى الاهتمام بمزارع الأسماك كمورد أساسى للغذاء يعوض النقص فى لحوم الماشية .

وتستخدم الاساليب العلمية فى تربية الأسماك اليوم كما هى الحال فى تربية الحيوان ، وذلك مثل انتخاب السلالات الجيدة من الأسماك المحلية او الأجنبية واقلمتها لتعطى محصولا اوفر ، وفى نفس الوقت تكتسب مقاومة تتغلب بها على تقلبات البيئة او على الامراض الطفيلية .

وتنقسم مزارع الأسماك الى مزارع نموذجية والى احواض للتربية او مرابى ، وبالأولى استعداد خاص لعمليات « الفقس » والحضانة ، اما الثانية « الزريعة » من حجم معين .

وبعض الأسماك البحرية تنجح تربيتها وتأتى بمحصول وفير فى البرك والمنخفضات الساحلية كما هى الحال على شواطىء جزر الفيلبين حيث تبلغ مساحة مثل هذه المزارع الساحلية فيها نحو ١٢٠ الف فدان تدر نحو ٦٠ ٪ من جملة محصول الاسماك فى تلك الجزر .

كما نجحت تربية الاسماك ايضا فى حقول الارز فى بلاد الشرق الأقصى . وتبشر البحوث العلمية التى اجريت على بعض انواع اسماك التربية بامكان مضاعفة هذه الثروة أضعافا كثيرة ، فقد وجد ان بعض الأصناف من اسماك التربية الجيدة التى لا تتوالد فى المزارع السمكية ، يمكنها ان تفعل ذلك بعد حقنها بالهرمونات .

* * *

وبعد ، فيتضح من العرض السابق انه على الرغم من مضاعفة محصول الأسماك العالمى فى السنوات العشر الاخيرة ، الا أن مجال التنمية فى هذا المضمار لا يزال مفتوحا على مصراعيه ، والامل كبير فى ان يتضاعف هذا المحصول اضعافا كثيرة بالنظر لاتساع رقعة البحار والمحيطات وللامكانيات الضخمة المنتظرة من مزارع الأسماك. كما يلاحظ ان كثيرا من الدول النامية لا تزال فى بداية الطريق ، وحين تتاح لها فرص التنمية فى هذا المضمار فستخطو خطوات كبيرة الى الامام ، وما نحسب ذلك الا قريبا بفضل التعاون الدولى وسهولة تبادل الخبرة والمعلومات عن طريق النشر والاذاعة والمؤتمرات العلمية ، واعتبار المكتشفات الجديدة فى فنون الصيد وادواته ووسائله حقا مشاعا للجميع .



لقــاءٌ مع ...



هذا الباب الجديد الذى تقدمه ((المجلة)) لقرائها ، ترحب فيه بجميع المثقفين والادباء والفنانين ، الاجانب والعرب .. تستهدف من ذلك أن تربط القارىء العربى بالحركة الثقافية فى العالم عن طريق اللقاء المباشر مع ضيوفنا فى القاهرة ، أو عن طريق التحقيقات الادبية مع بعض الشخصيات اللامعة فى مجال الفكر بالخارج ..

وقد زار الجمهورية العربية المتحدة هذا الشهر ، الاستاذ عبد الله حامد الامين مندوب السودان بمؤتمر الكتاب الافريقى الاسيوى ، والدكتور نارافانا استاذ الفلسفة المساعد بجامعة الله اباد بالهند .

الحركة الادبية فى السودان

سالت « المجلة » الاستاذ عبد الله حامد الامين :

— فى أى مرحلة تمر الحركة الادبية فى السودان ؟ وما تجاهاتها ؟ من هم قادتها ؟ بمن تأثروا ؟

● الحركة الادبية تمر بمرحلة تتبلور فيها الاتجاهات المختلفة ، وتتصارع من أجل بقاء الاصلح . وفى هذه المرحلة يواجه الادب الحديث الهجوم من سدنة الاتجاهات التقليدية . واقصد بالادب الحديث كل نتاج تمرد على اصول الفن العربى القديم أو تحرر من العرف الذى اتفق عليه النقاد الاتباعيون سواء فى الاسلوب أو المضمون أو الشكل . واكثر اتجاهات الادب الحديث عندنا شيوعا هو الاتجاه الواقعى وليد الفكر الاشتراكى .. واكثر لون للادب التقليدى يشيع عندنا هو النموذج الشعرى لمدرسة شوقى وحافظ التى حاولت التجديد فى اطار صارم من القديم . أما اللون الرومانتيكى فقد واجه نكسة عندنا مثل التى واجهها فى مصر حين تكسرت مدرسة أبوللو على صخرة الواقع . وقد كان لهذا الاتجاه اثره الواضح فى الثلاثينيات . واكثر مايبين هذا عند شاعرنا الفذ التيجانى يوسف بشير رصيف الشابى فى تونس ومعاصره . وهذا الاتجاه الرومانتيكى بقيت له آثار قليلة فى انتاج المخضرمين من شعراء السودان مثل محمد محمد على (ادريس بوجماع) فى « الحان واشجان » ، وادريس جماع ومحمد المهدى مجذوب فى ((خرائب الليل)) يكفى عناوين هذه الدواوين لترمز الى اثر رومانتيكى .

اما الاتجاه التقليدى فهو قوى الأثر فى الحياة الادبية حيث مايزال لاسماء العباسى والبناء وعبد الله عبد الرحمن واضرابهم من الشعراء رنينها الساحر فى الاذن الجماهيرية بالرغم من انحصار سدنة هذا الاتجاه فى المناسبات .

اما الاتجاه الحديث فانه يكتسب اراضى جديدة فى معركته لدعم وجوده يوما بعد يوم وهو يستهوى كل المفكرين والمثقفين المحدثين . ومما يقوى هذا الاتجاه انه من ناحية النوعية فقد اضاف الى الادب نماذج جديدة منها القصة القصيرة والرواية والنقد الحديث ، ومن ناحية المضمون فقد اتجه الى الواقع المعاش يعبر عن ابسط جوانبه وادقها على السواء . ومن ناحية اخرى فهو ادب ملتزم له اهدافه الاجتماعية العميقة . واكثر ادباء السودان المحدثين من انصار هذا الاتجاه ، وخاصة الادباء الشباب . وبين هؤلاء نجد اسماء لامعة لها شهرتها فى البلدان العربية والبلدان الاخرى . من هؤلاء ، تاج السر الحسن ، الفيتورى ، جيلى عبد الرحمن ، صلاح احمد ابراهيم ، محيى الدين فارس ، كجراى . ومن كتاب القصة ابو بكر خالد ، الزبير على ، الطيب زروق ، وكل كتاب مجلة القصة السودانية التى كان يصدرها منذ سنتين القاضى الكبير عثمان على نور .

ورواد المدرسة الواقعية — بلا شك — تأثروا بالافكار الاشتراكية والادب الاشتراكى العالميين . ونلاحظ بوضوح ان شعراء السودان الذين تلقوا تعليمهم بمصر أو عاشوا فيها فترة طويلة ، لشعورهم ملامحه وخصائصه التى تختلف عن شعر رصفائهم فى السودان . وشعر المدرسة السودانية فى مصر ، نحس فيه بروح الثورة واتساع المضمون من انفساح المجال فيه لمشكلة الانسان وكفاحه فى كل مكان . وهذا كله ليس معدوما فى شعر زملائهم فى السودان ولكنه فى مدرسة مصر يتميز بنبرة أشد انفعالا وأكثر شمولا . ولهذا فان ملامح الشعر الملحمى الانسانى ظهرت فى مطولات شعراء السودان فى مصر بصورة أسبق وأوضح .

— ماهى أوجه التفاعل بين الحركة الادبية السودانية والحركة الادبية العربية ؟

● ليس للادب السوداني وجود منفصل عن الادب العربي حتى يكشف عن وجه التفاعل بين نوعين مختلفين .. فثقافتنا وتراثنا، وبالتالي فتعبيرنا عربي . ونحن جزء من الحركة الادبية العربية نتأثر بها ونؤثر فيها بقدر امكاناتنا .

ان ادباء السودان يستوعبون كل ماتنتجه المطبعة العربية من ادب عربي في كل اتجاه ومن كل جزء من بلاد العروبة . ولكثير من ادبائنا صلات وشيجة بالادباء العرب في الاقطار العربيـــة المختلفة . ومن الزاوية الاخرى فان معظم الدارسين والمؤرخين للادب العربي الحديث ، لايستغنون عن الرجـــوع الى الادب السوداني كواحد من المصادر التي تكتمل بها ملامح الادب العربي. وقد اشترك الادباء والنقاد السودانيون مع زملائهم في اقطار العروبة بدور ملحوظ في دفع حركة الادب الحديث وتثبيت دعائم الاتجاه الواقعي وتطوير الشعر . وهذا يدركه كل راصد للحركة الادبية العربية فقد ساهم أدباء السودان بنتاج ابداعي ونتاج نقدي شهدته محافل مصر الادبية وقرأ عنه أدباء العروبة في صحف مصر وبيروت الادبية على وجه الخصوص . وهي أكثر الصحف انتشارا وتأثيرا .

وقد ساهم أدباء السودان ايضا مساهمة واضحة في مؤتمر الادباء العرب خاصة المؤتمـــر الثالث (القـــاهرة) والرابع (الكويت) وقد كان لبعض أبحاثهم في موضوعات المؤتمر صداها الكبير وقد أثروا وتأثروا بشكل ملموس في مجالات هذا المؤتمر ولقد رجع اكثرهم من هذه المؤتمرات وقد ازداد ارتباطا وتفاعلا مع الحركة الادبية العربية في اهدافها ومشكلاتها . هـــذا ويمكن القول باختصار ان تفاعل الادب السوداني بالادب العربي هو تفاعل الجزء مع الكل . وان الادب السوداني يأخذ ويعطي في الحركة الادبية العربية بايمان كامل بعروبته وثقة تامة بدوره

ـ ماهي أوجه التقارب بين الادب السوداني والادب المصري الحديث ؟

● الادب المصري والادب السوداني شقيقان يكبر أولهما الآخر ، فمابينهما لاتفصل بينه حدود ، ولا يسهل حصر اوجه التقارب فيه ، وقد يبدو هذا كلاما عاطفيا تعوزه الدقة . ولكن الواقع هو كذلك . وبالرغم من تبلور الادب السوداني كشيء مستقل الخصائص مميز الملامح بالنسبة للبيئة القومية ، فانه يدين للادب المصري بالكثير . فالثقافة والادب في مصر كانا ومايزالان لهما التأثير الاول والاعمق على اتجاهات الادب السوداني . وكثير من الادباء في السودان تأثروا عن قرب أو عن بعد بفطاحل الادباء في مصر . وانك لتجد أثر العقاد وطه حسين وهيكل والمازني واضحا في جماعة الفجر السودانية التي احتلت ابرز مكان في الثلاثينيات والتي كانت دعوتها تجديدية . وقد كتب عن ذلك محمد أحمد محجوب احد البارزين من جماعة الفجر في كتـــابه « الحركة الفكرية والى اين تتجه ؟ » وكتابه الآخر « موت دنيا » الذي الفه بالاشتراك مع زميله عبد الحليم محمد . وقد تكلما في الجزء الاول عن اثر مدرسة أبو لواخ السودان في ذلك الوقت حيث كانت ملامح الشعر الرومانتيكي جد متشابهة بين شعراء مدرسة الفجر . وبدخول السودان في فترة الصراع السياسي والكفاح المشترك ضد الاستعمار الاجنبي ازدادت الصلات الادبية متانة وقوة . فقد خاض الادب في القطرين معركة واحدة توحدت فيها أساليبه وأهدافه والدارس للشعر السـياسي في مصر والسودان في هذه الفترة لاشك يجد فيه امتن أوجه التشـابه واصفاها واقرب شعراء السودان الى الشعر السياسي المصري هم شعراء مؤتمر الخريجين ، هذا المؤتمر الذي حمل لواء الـكفاح المشترك بين الشعبين .

وبمجرد ظهور الاتجـــاه الواقعي في الادب المصري على أيدي الادباء والنقاد الاشتراكيين ، تردد في السودان صدى هذه الدعوة وتلقفها شباب الادباء في السودان كرسالة مشتركة . وقد اثر النقد الواقعي المصري في السودان تأثيرا قويا تجلت ملامحه عند أدباء جريدة الصراحة في أوائل الخمسينات ، وفي الصفحـــات الادبية للجرائد السودانية الاخرى .

ومن زاوية ثانية ، فان الشعراء السودانيين في مصر ـ الذين اسلفنا الحديث عنهم ـ كانوا اول من استجاب الى هذه الدعوة وهذا الاتجاه . والصحافة المصرية في نفس الفترة كانت تفيض بانتاج الشباب السوداني الذي حمل أمانة التعبير بالصـورة الواقعية والمضمون الاشتراكي (جيلي، تاج، فارس، الفيتوري)

واذا نظرنا الى القصة السودانية ، والتي نشأت بصورة افضل في نفس الفترة ، فاننا ندرك شيئا كثيرا من اوجه التشابه هنا وهناك .. والمثل الاعلى لكثير من روائيينا الناشئين كان توفيق الحكيم ونجيب محفوظ (ونجيب أكثر فعالية في ادبنا القصصي الحديث) فقصة مثل « زقاق المدق » تجد شبيها لها في رواية « انهم بشر » لخليل عبد أمين ، وفي بعض قصص صلاح احمد ابراهيم . وفي نماذج أخرى لكتاب آخرين . هذا سوى أوجه التعارف والتعاون العديدة بين أدبائنا والادباء المصريين ولا شك ان الادباء في مصر بالرغم من قلة محصول اكثرهم من الادب السوداني الا انهم في العمـوم أكثر من يعرف ويفهـم الادب السوداني من سائر الادباء العرب في الاقطار الاخرى . ولاشك ان للصلات الشخصية بين أدباء القطرين الشقيقين أثرهمـا في ذلك . هذا ماعدا مايحسه كلاهما من تماثل في الفـــكر والاسلوب التعبيري . وانك لتكاد تميز معالم اللغة الادبية في وادي النيل بشطريه تختلف اختلافا واضحا عن اللغة الادبية في بلدان المشرق العربي أو المغرب . وهذا ناتج من وحدة الثقافة في وادي النيل ، فالروافد واحـدة عربيها القديم وشرقيهـا الحديث او غربيها . واذا كانت مياه النيل تجري من ســدود الجنوب للشمال لتغدق الحياة والخصب في الوادي برحلتهـــا الخالدة ، فان روافد الثقافة تجري من الشمال الى الجنـــوب لترسم دربا واحدا للفكر والادب لاسدود فيه ولا حدود .

ـ ماهي أوجه الافادة التي جنتها الثقافة السودانية من الارتباط بالحركة الثقافية التقدمية ممثلة في مؤتمر الكتاب الافـــريقي الآسيوي ؟

● حركة مؤتمر الكتاب الافريقي الآسيوي ماتزال حركة وليدة لم تؤت ثمارها الناضجة بعد . وهذا المؤتمر هو ثمرة من ثمار حركة التضامن الافريقي الآسيوي وأهدافه هي اهداف التضامن في الميادين الثقافية والادبية . ولما كان ادباء القارتين لايمكن جمعهم من اول مرة الافيما يمكن الالتقاء العام فيه فقد غلب على المؤتمر الاتجاه السياسي للتضامن الآسيوي الافريقي . ولذلك السياسي يعمل في هذا المؤتمر اكثر مما تعمل الاتجاهات الادبية الواضحة . ومن هنا يمكن القول بان الثقافة السودانية قـــد افادت من المؤتمر بانفساح الفكر السياسي امامها وارتباطهـا الحر الواعي بأهداف المؤتمر الرامية الى الديموقراطية والتحـــرر والسلام .. والى التحام القوى الادبية في القارتين من أجل القضايا الوطنية والثقافية للشعوب .

ان مشاكل الادب في المؤتمر هي مشاكل وطنية وقومية . فليس للاديب مشكلة منعزلة عن معركة شعبه . والتقاء أدباء القارتين حول هذا المضمون افاد في تدعيم قضية الادب الهادف ، ووسع من مسئولية الاديب . فهو ليس مسئولا في مجتمعه فحسب وانما هو أيضا مسئول في عالم انساني عريض ، هو عالم الانسان الافريقي الآسيوي .

ـ ماهي التيارات الفكرية العالمية الحديثة التي لهـــا نشاط واضح في الثقافة السودانية ؟

● ان تيار الفكر الاشـــتراكي ـ كمـــا أسلفنا ـ له الاثر الواضح في حياة المثقفين والادباء السودانيين . وفي أحضان هذا التيار نشأ الادب الحديث في السودان .. الادب الواقعي الملتزم وليست الواقعية الاشتراكية وحدها في الميدان . فهي في صراع مع تيارات عديدة . منها تيار الفكر التقليدي الذي يتمثل في

الدعوة للرجوع الى أصول الادب القديم ومفاهيمه . ومنها تيار الفكر الوجودى الجديد الذى بدأ يؤثر على بعض المثقفين ، خاصة بعض طلبة الجامعة . ولعل مما يقلل من أمر هذا التيار أنه فردى الاتجاه ، وأكثر أصحابه منعزلين او معزولين . وهناك أيضا ظواهر للتيار التجريدى فى الفن ، حيث نلاحظ اهتمام العديد من فنانينا به ومحاولتهم التعبير بأسلوبه فى بعض الاحيان . ونذكر على سبيل المثال الفنان الكبير ابراهيم الصالحى الذى لاتخلو لوحاته من هذا الاتجاه ، وكذلك زملاؤه وبعض تلاميذهم من المعهد الفنى بالخرطوم . على أن من المؤكد أن اى تيار لا يخدم الثقافة السودانية فى تطورها وفى ارتباطها بالشعب وتعبيرها عنه ، مع تدعيم صلاتها بالثقافة العربية الحديثة والفكر الانسانى الهادف .. لاشك ان مثل هذا التيار يذوى ويموت لان تربتنا لن تكون صالحة له .

وينبغى ان ننبه فى هذا المجال الى ان بعض التيارات الغربية تحاول انشاء نقاط ارتكاز لها فى السودان ، مستهدفة من وراء ذلك ان تعزل الادب السودانى عن الثقافة العربية المتحررة . وقد قاومنا هذه المحاولة المريبة ، وقاومها كل المثقفين الواعين حتى يمكن القول بانها ماتت فى مهدها .

يقى بعد ذلك أن نعرف أن صاحب هذه الآراء - الاستاذ عبد الله حامد الامين - هو مؤسس ورئيس الندوة الادبية بالسودان (وهى أكبر الهيئات الادبية هناك وأقدمها منذ ١٩٥٣) . وقد اشترك هذا العام فى اجتماعات اللجنة التنفيذية لمؤتمر الكتاب الآسيويين الافريقيين بجاكرتا ، وأهم مشروعاته الادبية التى يعمل فيها الآن تاليف رواية كبيرة فيها شىء من الترجمة الذاتية ، وتدور احداثها فى مركز صحى لضحايا الحرب والمقعدين ومن مؤلفاته التى لم تطبع بعد : « دراسات فى الادب السودانى المعاصر » و « عن الادب الشعبى السودانى » .

الحركة الفلسفية فى الهند

الدكتور نارافانا استاذ الفلسفة المساعد بجامعة الله اباد بالهند يقدم نفسه لقراء « المجلة » قائلا : « قبل ان اجيب على اية أسئلة اود ان اعبر عن عميق امتنانى لما لقيته فى الجمهورية العربية المتحدة من ود وتكريم . لقد تعلمت فى بلادكم الشىء الكثير واننى لاغادركم وانا على يقين من ان الهند وج.ع.م يمكنهما أن يضربا المثل على التعاون الوثيق فى كافة المجالات ، والمجال الثقافى بشكل خاص » . والدكتور ف . س نارافانا قد حصل على درجاته العلمية فى الفلسفة من جامعة الله أباد التى أصبح مدرسا بها فأستاذا مساعدا فيما بعد . وهو شديد الاهتمام بالفكر الهندى وعلم الجمال والفلسفات المقارنة وفلسفة الحضارة والتاريخ . كذلك فهو مهتم بدراسة الادب خاصة الآداب الهندية القديمة .. وقدنال درجة الدكتوراه عن أطروحته حول « رابندرانات تاجور - دراسة فلسفية » وفيها يحلل نظرة الشاعر الهندى الكبير على ضوء مصادرها الاساسية ، وقد نشرت فى كتاب عام ١٩٥٣ . قام الدكتور نارافانا أيضا بصياغة مجموعة من القصص الهندية القديمة نشرها فى كتاب عام ١٩٦٢ . وله - تحت الطبع - كتاب عن تاريخ الفكر الهندى منذ عام ١٨٠٠ الى عام ١٩٥٠ ، وكتاب آخر هو مجموعة « مقالات فى الفلسفة والحضارة » .

سألت الدكتور نارافانا :

- هل ثمة حركة فلسفية فى الهند خارج اطار الجامعات والدراسات الاكاديمية ؟

● يجب ان اعترف ان العلاقة ضعيفة للغاية بين التفكير الفلسفى داخل الجامعات ، والفكر بشكل عام خارجها . ذلك ان اكبر مفكرى الهند المعاصرين (جافقاى وتوجور) هم اناس عمليون تنبع افكارهم من اتجاهاتهم وحركاتهم السياسية فى المجتمع . هذا التيار مايزال قويا . وكثيرون من الفلاسفة الاكاديميين يهجرون أكاديميتهم الى المشاكل العملية .

- هل ترون أن هناك علاقة بين فلسفات الهند القديمة ، وفلسفات الاغريق ؟

● العلاقة بيننا وبين الاغريق فقيرة الى التثبت العلمى . يقال أن باتاجوراس قد جاء الى الهند وأن فلسفته قد تزاوجت مع الفكر الهندى المعاصر له . لقد زار أفلاطون مصر ، وربما زار أرسطو الهند مع الاسكندر الاكبر . وربما أيضا حدث شىء من التفاعل على هذا النحو الضئيل . ولقد تأثرت الفلسفة الاسلامية بالفكر الاغريقى . ولعلها حين نقلت الى الهند نقلت معها الكثير من الافكار اليونانية القديمة . خاصة افكار أرسطو وأفلوطين .

- هل هناك امتدادات معاصرة لفلسفات الهند القديمة ؟

● مازال للفكر الهندى القديم قوته وروعته وعظمته الى الآن .. أفكار جافقاى تستمد أهميتها من عمق استمرارها لفلسفة الالم (الجيتا) . توجور أيضا هو استمرار ممتاز للفكر الهندى فى الازمنة القديمة . واليوم ، هناك كثيرين من المفكرين الهنود يستخلصون من فلسفاتنا القديمة العناصر الكلية الدائمة التجدد ومزاوجتها بروح العصر الحديث .

- ما هو التفاعل الذى تم بين هذه الفلسفات والفكر الاوروبى ؟

● فى الازمنة الحديثة وقعت الهند تحت سيطرة الاستعمار الاوروبى ، وبالتالى تحت تاثير التقاليد الفكرية للفلسفة والحضارة الانجليزية . كذلك لعبت مناهج العلم الحديث دورا هاما فى بناء الفكر الهندى المعاصر .

والآن تقوم الماركسية والوجودية معا بشق الطريق الى ثقافتنا ، ولكنهما لم يصلا الى شىء هام حتى اليوم . وربما استطاعت الماركسية ان تكتسب أرضا اكبر ، غير ان ذلك يعود لارتباطها المباشر بالمجال السياسى والاجتماعى (وهو المنهج العملى الذى اعتاده الفكر الهندى) اما الوجودية فقاصرة على شباب المفكرين الذين سئموا الانحسار بين النظريات الشمولية الكبرى ، ورغبوا فى التحرر من تقاليد الفلسفات المتدينة بالعلم أو الغيبيات .

- كيف تدرس الفلسفة بجامعات الهند ، ماهو نظامها ؟

هل هو نظام العرض التاريخى المتبع فى بعض الجامعات ، أم نظام القضايا الفلسفية المتبع فى بعضها الآخر ؟

● معظم جامعاتنا تأخذ بالاتجاهين معا ، فتقوم بتدريس الفلاسفة ونظرياتهم الفلسفية ، وتطورهم التاريخى مع الاهتمام بالفلسفات المقارنة ، وقضايا الفكر الفلسفى التى تربط أوثق الارتباط بفكرنا ومجتمعنا .

- هل لديكم أية معلومات عن الحركة الفلسفية العربية المعاصرة ؟ وماهى ملاحظاتكم بشأنها ؟

● نحن للاسف لانعرف شيئا كثيرا عن حركة الفكر العربى الحديث . ونرجو ان يتم ذلك التعارف بواسطة الصحافة الفكرية .. فتكتبون عندنا ، ونحن نكتب عندكم . أما الفكر العربى القديم ، فنحن نعرف من عظمائه : ابن سينا ، ابن العربى والغزالى .

- ماهى الجامعات التى تقوم بتدريس الفلاسفة العرب أو المسلمين ؟

● فى معظم جامعات الهند تدرس الفلسفة العربية بشكل عام ، أما فى جامعتى « على جاره وحيدر اباد » فان الفلسفة الاسلامية تدرس بشكل مفصل .

وبعد .. فان الدكتور نارافانا فى طريقه الآن الى لندن ، ومنها الى نيويورك ، حيث يمكث بالولايات المتحدة الامريكية حوالى عام .

مندوب « المجلة »

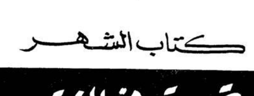






فى المكتبة العربية

فى المكتبة الغربية



كتاب الشهر

تجربة فى النقد



بقلم : سى . إس . لويس

تقديم : حمدى السكوت

يحاول البروفسور « لويس » فى هذا الكتاب أن يغير وظيفة النقد الادبى . فاذا كان النقاد قد درجوا على أن يوجهوا كل اهتمامهم الى الحكم على الكتب ، ومن ثم على ذوق القارىء (١) وذلك دون أن يهتموا اهتماما يذكر بالكيفية التى تقرأ بها هذه الكتب ، فان المؤلف هنا يحاول أن يعكس الوضع، ويدعو الى أن يكون هم الناقد الاساسى منصرفا الى ملاحظة الطريقة التى يقرأ بها كتاب ما ، ثم يأتى بعد ذلك ـ ونتيجة لذلك ـ الحكم على الكتاب .

فالكتاب الجيد فى رأى البروفسور « لويس » هو مايفرض علينا ان نقرأه قراءة جيدة ، فى حين أن الكتاب الردىء هو ما يرغمنا على أن نقرأه بصورة رديئة .

وهكذا يفرق المؤلف بين نوعين مختلفين من القراءة ، موضحا ذلك بما يحدث فى بعض الفنون الاخرى كالرسم والموسيقى ، ثم يشرح الدوافع النفسية التى تكمن وراء القراءة الرديئة ، لينفذ من ذلك الى الحديث عن الادب الواقعى ، وعن مدى صلة الفن بالحياة . ثم يعقد فصلا خاصا للحديث عن الشعر ومكانته الان ومستقبله ثم يعرض تجربته معددا مزاياها ومجيبا على الاعتراضات التى قد توجه اليها . ثم يختم الكتاب بفصل ممتع عن وظيفة الادب ، والاسس التى ينبغى أن يقوم طبقا لها .

هذه هى أهم المسائل التى تناولها البروفسور « لويس » فى كتابه ، سأحاول عرضها هنا بقدر مايسمح المجال . وأحب أن انبه أولا الى نقطتين :

الاولى أن معظم فصول الكتاب ـ كما سيرى القارىء ـ قد خصصت للحديث عن القراءة ودراستها من الجوانب المختلفة ، حتى ان بعض المعلقين اعترض على العنوان ورأى انه كان من الاولى ان يسمى الكتاب « القراءات المختلفة ودوافعها » مثلا، ولكن المؤلف يرى أنه طالما أن التجربة التى يعرضها تقوم اساسا على التمييز بين لونين من القراءة مختلفين ، فقد وجب أن يفيض القول فى خصائص كل منهما ومميزاته ودوافعه.

النقطة الثانية هى اننى ـ حرصا منى على أن يكون الموضوع اسهل تناولا واكثر انضباطا فى ذهن القارىء ، قد وضعت بعض العنوانات الثانوية التى لم ترد فى النص الاصلى .

---

(١) فقصص رعاة البقر مثلا رديئة ، ومن ثم نقارئها ردىء الذوق ، وأعمال شكسبير جيدة ومن ثم فقارئها ذوقه جيد .. وهكذا .

الاقلية والاكثرية

يبدأ المؤلف بالتمييز بين القراءة الجيدة والقراءة الرديئة أو قراءة « الاقلية » وقراءة « الاكثرية » فيوضح الفروق التالية :

١ – ان قراءة « الاكثرية » لاتتكرر ابدا ، بمعنى ان الكثرة الغالبة من الناس لاتقرأ عملا ادبيا واحدا مرتين ، فالكتاب المقروء يصبح في نظرهم وكأنه تذكرة قطار مستعملة أو عود ثقاب محترق . على حين ان قارىء « الاقلية » قد يقرأ الكتاب الواحد عشرين او ثلاثين مرة خلال حياته .

٢ – ان قراء « الاكثرية » لايقيمون كبير وزن للقراءة ، ويلجأون اليها فقط كوسيلة أخيرة لقطع الوقت عندمايعدمون وسيلة اخرى للتسلية كما انهم عادة لايتفرغون تماما لما يقرءون وغالبا مايستمعون أثناء القراءة الى المذياع ، أو يشتركون في حديث متقطع مع الحضور مثلا .

أما قراء « الاقلية » فيبحثون دائما عن السكون والفراغ لكي يستمتعوا بالقراءة ويتركز انتباههم حولها .

٣ – ان قراءة أي عمل ادبي جديد بالنسبة للاقلية تمثل خبرة هامة لاتقارن الا بخبرات الحب والعقيدة ، فهي تغير وعيهم من اساسه وتنقلهم من حال الى حال ، في حين أن النوع الاخر من القراء لا يحدث له الا تغير تافه اذا كان هناك تغير على الاطلاق .

٤ – ان ما تقرؤه « الاقلية » يظل حيا في رءوسهم بصورة دائمة ، وكثيرا مايرددون في خلواتهم أبياتا أو عبارات منه ، كما أنهم اذا ما التقوا لايتحدثون غالبا الا حول الكتب والقراءة، في حين أن « الاكثرية » لاتفكر أو تتحدث عن ذلك الا نادرا ، ويتهمون « الاقلية » بأنهم يبالغون كثيرا ويثيرون حول الكتب جلبة لاداعي لها .

ولكن يجب أن نلاحظ أن هذا لايعني القول بأن ذوق«الاكثرية» رديء ، اذ أنهم لايقرءون لنفس الدوافع ولا بنفس الطريقةالتي تقرأ بها « الاقلية » كما سنرى .

كما يجب الا نتسرع – كما يفعل بعض النقاد – فنلصق التهم البذيئة بأفراد « الاكثرية » . فالواقع أن بين أفراد الطائفة من يتساوى مع ، أو ربما يفوق بعض أفراد « الاقلية » هذه حصافة وخلقا وصحةنفسية ، كما انهلايوجد حد فاصل بين الطائفتين . فبعض أفراد « الاكثرية » قد يرقى الى طبقة « الاقلية » ، وبعض أفراد « الاقلية » قد ينحدر الى صفوف « الاكثرية » . بل ان من المؤلم أن بعض هؤلاء الذين ينتظر منهم – بحكم الوظيفة – أن تكون لديهم القدرة على التذوق العميق الدائم للادب قد لايتصفون في الواقع بشيء من ذلك . فالنقاد الصحفيون مثلا ، ومجموعة الباحثين التعساء في بعض الجامعات كثيرا ماينتقلون الى صفوف الاكثرية ، وذلك لانهم لايستطيعون الاحتفاظ بمناصبهم الا اذا واظبوا على نشر مقالات تحتوي ، أو تبدو وكأنها تحتوي على شيء جديد حول عمل أدبي . والنتيجة انهم – تحت ضغط هذه الظروف – ينقلبون بمرور الوقت الى مجرد تلاميذ صغار يقومون كل يوم بتحضير الواجب ليتقدموا به الى المدرسة في اليوم التالي .

كما أن الطموح أيضا قد يؤدي الى نفس النتيجة ، فطلاب المراكز status seekers مثلا ، وعشاق الثقافة انما ينضوون جميعا تحت راية « الاكثرية » . فان الفئة الاولى تقرأ عادة أحدث وأغرب المؤلفات لكي يوهموا من يقابلهم بانهم متأدبون واقفون على أحدث التطورات في المجال الادبي . بينما الفئة الاخرى تقرأ كما تغشى المتاحف وحفلات الموسيقى .. الخ لكي تطور أذواقها وتصبح أكثر كمالا ، وهذا ولاشك أمر محمود، ولكنه لايستوجب أن يكون أفرادها من عشاق الادب الحقيقيين، اذ انهم يستخدمونه كوسيلة وليس كغاية في ذاته .

موقف الطائفتين من اللوحات والموسيقى

يستطرد المؤلف بعد ذلك الى الحديث عن موقف كل من « الاقلية » و « الاكثرية » من اللوحات والموسيقى ، فيذكر انه وهو صغير قد أحب مجموعات من الصور ، لا لقيمتها الفنية، كما يتبين ذلك الان ، وانما كان يرى فيها بدائل عن أشياء لم يتح له الحصول عليها . ولو انه وهو طفل صغير استطاع مثلا أن يرى فأرا يحيك الملابس (كما كان يجد في تلكالصور) لفضل ذلك كثيرا على رؤية الصورة نفسها .

والمؤلف يعتقد أن هذا هو اتجاه الاكثرية ازاء الصور . فاللوحات التي تتمتع بشعبية كبيرة انما هي في العادة تلك التي تعبر عن أشياء لو وجدت في الواقع لسرت هؤلاء المعجبين وأثارتهم . ولذا فانت تراهم دائما يتحدثون عن موضوعات هذه الصور ، ونادرا مايولون العناية الى الخطوط والتلوين والتأليف والانسجام .. الخ بل ان اعجابهم بالموضوع سرعان ما يتوقف ، وتصبح الصورة في نظرهم وكأنها شيء قد استعمل واستنفد غرضه ، تماما كالكتاب المقروء لدى نظرائهم في ميدان الادب والقراءة .

على أية حال فالتقييم الحقيقي لهذا الفن – ولكل فن – يتطلب منا أن نتخلص من كل مالدينا من أفكار ومشاعر وأن نستعمل أعيننا ونحاول أن نتبين ماهنالك فعلا ، أن نحصل على الشيء الذي صنعه الفنانلنا بدلا من اننصنع نحنبالصورة أشياء . ان أول مايتطلبه العمل الفني منا هو الاستسلام له والتهيؤ لتلقيه ويجب أن ننظر ونستمع ونستقبل وننحي أنفسنا عن الطريق (ولو لنكشف) أن العمل المعروض علينا لا يستحق هذا المجهود ، لاننا لن نحصل حتى على هذه النتيجة الا بعد أن نكون قد استسلمنا للعمل المعروض فعلا) .

ان احسن مايمكن أن نقوله هنا أن الاكثرية تستعمل الفن بينما الاقلية تستقبله .

وعلى هذا فالطريقة الخاطئة بالنسبة للموسيقى تكمن في ان يتخذ المستمع من السيمفونية مثلا مجرد نقطة ابتداء للشرود بخياله وراء أشياء ليست سمعية وبالتالي ليست موسيقية ، كالانفعالات والصور المتخيلة التي يسرح وراءها .

والشيء نفسه أو قريب منه يمكن أن يقال بالنسبة لفن التصوير .

أما بالنسبة للادب فالامر مختلف تماما . فاننا لانستطيع أن نقيم العمل الادبي بهذه الطريقة الحرفية المحض . لانالكلمات التي من مجموعها تتكون أية قطعة أدبية ، تحمل الذهن الى أشياء أخرى وراء الاصوات ، والحروف . واذا كانت النغمة الاولى لاحدى السيمفونيات مثلا لاتتطلب منا أكثر من أن نتنبه اليها ، فان الكلمة الاولى من « الالياذة » مثلا توجهنا نحو الغضب .

كيف تقرأ الاكثرية

واذن فكيف يتم تطبيق مبدأي الاستعمال والاستقبال في ميدان الادب ؟



يستطيع القارىء أن يكون فكرة عن ذلك من تتبعنا لسلوك القارىء غير الاديب أثناء القراءة . وهذا السلوك يتميز بما يلى :

١ ـ ان هذا النوع من القراء لايقبل على قراءة أى عمل غير قصصى الا مضطرا . ومن يعجز منهم عن قراءة القصص فانه يلجأ الى « الاخبار » التى تشبع رغبته من حيث انها حقائق واقعة ، وقصص بصورة ما .

٢ ـ انهم يقرءون بعيونهم فقط وكأن لا آذان لهم . فأشد الكلمات تنافرا وأعذبها ايقاعا وموسيقية تستوى لديهم .

٣ ـ انهم لايعيرون الاسلوب أى التفات ، لدرجة انك اذا أعطيت الواحد منهم عملا أدبيا موضوعه مما تألفه نفسه غير أنه قد صيغ فى أسلوب جيد ، فانه يلقيه جانبا لانه يحس أن هناك شيئا ما فى هذا العمل يصرفه عنه .

٤ ـ انهم يستمتعون بالقصص الذى يقل فيه العنصر اللفظى الى أقل حد ممكن .

٥ ـ انهم يحبون القصة التى تتحرك فى سرعة ويريدون أن يحدث شىء ما دائما .

ومن السهل أن نلاحظ أن هناك عاملا مشتركا وراء كل هذه السمات ، وهو أن القارىء « غير الاديب » يبحث دائما عن « الحادثة » وأنه يتخطى كل قيمة فنية للكلمات ليصل الى ما عسى أن يحدث بعد ذلك . ولا يعترض هنا بأن القارىء الجيد أو « الاديب » يسلك هذا المسلك نفسه عندما يقرأ «الاسطورة» مثلا حيث أنه لايعنى كثيرا بالفاظها وأسلوبها ، وانما همه الاول منصرف الى المغزى الذى تقدمه . لان جمال « الاسطورة » لايكمن فى الاسلوب الذى صيغت فيه ، وانما فى المغزى الذى تحويه . فالقارىء الجيد على حق هنا حينما لايعنى بالاسلوب. وليس الامر كذلك بالنسبة للقارىء « غير الاديب » الذى لايقرأ أسطورة وانما يقرأ أو يعتقد أنه يقرأ كتابا أدبيا ، ومع هذا فأسلوب هذا الكتاب لايعنيه فى قليل او كثير .

وقد يسبق الى الذهن ان هذا النوع من القراء قبيح الذوق، طالما انه يلقى بالاسلوب الجيد جانبا ويؤثر عليه الاسلوب الردىء (أى الذى يقل فيه العنصر اللفظى وتكثر فيه « الكليشيهات » والعبارات المحفوظة التى لاتتطلب من هذا القارىء مجهودا يذكر لفهمها . وفى نفس الوقت توهمه بانه يقرأ عملا أدبيا ممتازا .) ولكن الواقع أن هذا غير صحيح ، وأن الامر لايخرج عن ان هذا القارىء لايريد أن يبذل من الجهد ما يبذله القارىء الجيد . ان مايبذله هذا القارىء انما هو الحد الادنى من الانتباه الذى يكفل له استخلاص « الحادثة » اما مقومات العمل الجيد ، أو أسباب فشل العمل الردىء فامور لا يحفل بها ولا تعنيه .

فاذا تأملنا « الحادثة » التى تستهوى هذا النوع من القراء وجدنا أنها اما ان تحتوى على عنصر الاثارة كالخطر الوشيك الوقوع أو الهروب المحفوف بالمخاطر مثلا ، واما أن تثير الفضول وحب الاستطلاع كقصص الاسرار والالغاز ، واما أن تتيح للقارىء أن يشارك الشخصيات فى سرورها وسعادتها كقصص الحب ، أو النجاح أو قصص الطبقات الراقية .

ونحب أن نؤكد هنا أننا لانعترض على تعلق هذا القارىء بذلك النوع من القصص (فالقارىء الجيد أيضا قد يستمتع بكل لون من هذه الالوان) . وانما العيب فى انه لا يستمتع الا بها ولا يقرأ من الاعمال الا مايحتوى عليها فقط ، واذا احتواها عمل أدبى جيد ، وزاد عليها ـ بحكم انه جيد ـ عناصر جمال أخرى كثيرة ، فانه يعرض عنه لوجود هذه العناصر التى تعوق سرعة الحدث .

والملاحظ أن هذا القارىء ، على حبه « للحادثة » وحدها ، يرفض عادة قراءة « الاسطورة » وذلك راجع الى أن « الحادثة » فى الاسطورة بادية الاستحالة . وهو انما يريد شيئا غير مستحيل الحدوث . لماذا ؟ لانه يريد أن يقرأ من الاعمال ما يتيح له أن يحل نفسه محل البطل ، ويوهمه أن ما حدث للبطل قد يحدث له يوما ما ، لانه غير مستحيل الوقوع . أى أنه اذا كان الكثير مما يقرؤه هذا النوع من القراء يتألف من تلك القصص التى تستمد شعبيتها مما يمكن أن نطلق عليه كلمة تخيل أو وهم Fantasy بمعناها النفسى ، فانه يرفض دائما أن يقرأ اى عمل يندرج تحت هذه الكلمة بمعناها الادبى ولكن هذا لا يتضح الا اذا حددنا :

معانى التخيل

تعنى هذه الكلمة فى ميدان الادب أى عمل قصصى يتناول المستحيلات وخوارق العادات « كالملاح القديم » لكولريدج . مثلا.. أما فى ميدان علم النفس فان من بين معانيها مايمكن أن نطلق عليه « بناء القصور العادى » وهو بناء متخيل يلجأ اليه الشخص عادة بطريقة معتدلة كوسيلة انعاش ، وذلك حينما يخلو بنفسه ويحلم بتحقيق شىء ما (غالبا ما يحققه) وينقسم بهذا المعنى الى قسمين :

ا ـ بناء القصور الانانى . وفيه تدور كل احلام الشخص حول نفسه .

ب ـ بناء القصور المحايد . وفيه يقف الشخص الحالم موقف المشاهد من الحلم نفسه ولا يقوم بدور البطل . وهكذا فاذا لم توات الفرصة مثلا هذا الشخص لزيارة سويسرا فانه ربما يتخيل نفسه متنزها فى جبال الالب بها ، ثم يأخذ فى تصور هذه الجبال ورسمها لنفسه .. الخ .

فاهتمامه هنا منصب على هذه الجبال المتخيلة . تماما كما لو كان يزور هذه الجبال فى عالم الواقع فانه لايفكر عادة فى نفسه ، وانما يهتم بمشاهدة المناظر التى حوله .

وأوغل خطوة فى هذا السبيل ما يلجأ اليه الاطفال أحيانا من بناء عالم كامل وتعميره بالسكان ، بينما يقفون خارجه تماما . فان عمل الاطفال هذا ـ عند تدقيق النظر اليه ـ ليس الا قصصا Fiction

هذا النوع من الحالمين المحايدين اذن يمكنه بسهولة ، متى كانت لديه الموهبة ، أن ينتقل من مرحلة « بناءالقصور المحايد » الى عملية الخلق الادبى . بل ان هناك أحيانا تحولا من النوع الانانى الى النوع المحايد ، ومن ثم الى الخلق الادبى . وترولوب مثلا ، خير مثال على ذلك .

وعلى كل حال فالذى يهمنا هنا هو أن نلاحظ أن « بناء القصور الانانى » هو السبب فى حب القارىء « غير الاديب » للقصص السعيدة كقصص النجاح ، وبعض قصص الحب والطبقات الراقية ، لان هذا اللون من القصص يفتح أمامه آفاقا أوسع لمزيد من أحلام اليقظة ، ويفسح له مجال الامل فى ان يحدث له يوما ما حدث للبطل . وللسبب نفسه فانه يرفض كل القصص المقطوع باستحالتها Literary Fantaisies مثلا) لانها لا تمكنه من احلال نفسه محل البطل وتحرمه لذة الامل فى أن تقع له تلك الاحداث السعيدة يوما ما .

فالقصص الذى يتطلبه هذا النوع من القراء اذن يجب أن يتوفر له عنصر الواقعية السطحية ، والقصص الذى يرفضه هو قصص الخيال البادى الاستحالة .

وعلى ذكر « الواقعية » يلاحظ المؤلف انها كلمة مبهمة لابد من تحليلها فى اسهاب فيفرد لذلك فصلا خاصا .

حول الواقعية

تطلق كلمة « الواقعية » فى ميدان النقد الادبى على نوعين متميزين :

ا ـ مايمكن أن نطلق عليه واقعية العرض أو الابراز (أو الواقعية السطحية) وهى فن استخدام الملاحظة الدقيقة ، والتفاصيل الصغيرة المتخيلة لابراز شىء ما فى صورة حية ملموسة . وهذا النوع وان كان واقعى التفاصيل الا أن الموقف فيه (أو الهيكل العام للقصة مثلا) غير محتمل الوقوع عادة . ومن أمثلة ذلك قصص العصور الوسطى .

ب ـ مايمكن أن نطلق عليه « واقعية المضمون » وفيها يكون « الموقف » محتمل الحدوث ، ومع هذا فالشخصيات غير متميزة بسمات فردية تفصل بعضها عن البعض الاخر . وذلك

بسبب اجمال تلك التفاصيل الدقيقة . ومن أمثلة هـذا النوع المآسى الكلاسية الفرنسية .

وقد يجتمع النوعان كما فى « الحرب والسلام » وقدلايوجدا أصلا كما فى « كانديد » لفولتير مثلا .

ويهمنا هنا أن نقرر أن العمل الادبى الممتاز يمكن انتاجه فى أية صورة من هذه الصور الاربع . واذا كان الذوق السائد الان يتطلب واقعية المضمون (٣) فاننا نرتكب خطأ جسيما اذا نحن جعلنا هذا الذوق المحدود تاريخيا هو القاعدة .

حقا ان احدا ممن عرف لم يقل صراحة ان القصص لايمكن أن يليق بالقراءة الناجحة المهذبة الا اذا كان واقعيا ، ولكن تحقير الاعمال الرومانسية والخيالية ، وشيوع عبارات من مثل: تعليق على الحياة ، انعكاس للحياة ، مطابق للواقع .. الخ على ألسنة النقاد عندما يمتدحون كتابا ما ، يدل على هذا الاتجاه .

وعلى كل حال فيجب أن نقرر أولا أى نوع من القصص يمكن أن نصفه بحق بأنه « مطابق للحياة » . أهو مايحدث عادة ؟ أم مايتصور حدوثه ؟ أم مايحتمل أن يكون قد حدث يوما ما ؟ وذلك لان هناك فارقا كبيـرا مثـلا بين قصتى « أوديب » و « آمال كبار » (لديكنز) من ناحية ، وبين« الحرب والسلام» و « ميدلمارش » (لجورج اليوت) من ناحية أخرى .

ففى الاوليين نجد أن أحداثا وتصرفات يمكن أن يقوم بها أى انسان لو أنه وضع فعلا فى هذا الموقف . ولكن الموقف نفسه مستحيل الوقوع تقريبا . ففى قصة « ديكنز » مثـلا . من الصعب جدا أن نجد صبيا فقيرا يفتنى فجأة على يد « فاعل خير » يتضح فيما بعد أنه مجرم . وكذلك الحال فى قصة « أوديب » ، حيث نجد لقيطا يتبناه ملك ، ثم يقتل هـذا اللقيط اباه الحقيقى بأحدى المصادفات ، ويتزوج أمه باحدى المصادفات الاخرى .

فى حين أن كل شىء فى قصتى تولستوى وجورج اليـوت محتمل بل متعين الوقوع ، وربما يكون قد حدث فعلا للالوف ومع ذلك فهذان النوعان يمكن تمييزهما عن أعمال الخيال المحض « كالملاح القديم » مثلا .

وما ان ننتهى من هذا التمييز حتى نتبين انه الى عهد قريب جدا كانت كل القصص تقريبا من النوع الاول . أى من فصيلة « أوديب » لا من فصيلة « ميدلمارش » . وهذا أمـر طبيعى فان الناس جميعا ـ فيما عدا المملين منهم ـ انمايحكون عادة النوادر لا الامور المألوفة بل انه ليمكننا أن نعرف الاتجاه العام للجنس البشرى نحو القصص منذ أقدم العصور من شـيوع مثل هذه العبارات فى المحادثات العادية : « أغرب شىء رأيته فى حياتى » « سأقول لكم ما هو أغرب » .. الخ

وقد كان هذا الاتجاه هو الروح المسيطرة على جميع القصص تقريبا حتى القرن التاسع عشر .

من الواضح اذن اننا اذا كنا سنتطرف فى مناصرة الواقعية الى حد القول بأن كل القصص الجيد لابد وان يكون مطـابقا للواقع ، فسيكون أمامنا أحد طريقين : اما أن نعتبـر ان « مطابقة الواقع أو الحياة » هذه لاتتحقق الا فيما ينتمى الى النوع الثانى (فصيلة ميدلمارش) وفى هذه الحـالة ستقف الانسانية كلها تقريبا فى وجهنا بخبراتها وتراثها الادبى ،ويالها من خصم مخيف هائل . واما أن نجادل ونقول أن القصص من فصيلة « أوديب » أيضا انما هى مطابقة للحياة . وكأن لسان حال هذه القصص يقول : حتى هذا يمكن ان يحدث فى الحياة: من الممكن أن نتصور فقيرا يفتنى على يد مجرم شاكر مثلا .

ولكن . حتى لو سمح لنا بهذا التمحل فان الموقف فى رأيى سيظل أمرا مصـطنعا ، لانه وان سمحت بعض تلك القصص بافتراض تلك النتيجة السابقة (حتى هذا يمكن أن يحدث فى الحياة) ، فانها قطعا لم تؤلف لهذا الفرض . ان الـكاتب لم ينتج مثل هذه القصة ليزعم أن مثل هذا يحدث فى الحياة . ولو زعم ذلك لكان كاذبا . ولكنه ليس بكاذب . انه يقول افترض أن هذا الموقف قد حدث . أى نتائج شيقة وفاتنـة ستترتب على ذلك ؟ استمع . انها ستكون هكذا ..

مناقشة الموقف (الهيكل العام للقصة) اذن تدل على فهم خاطىء . تماما كما لو ناقش بعضهم : لماذا ينبغى أن تـكون الاوراق الرابحة فى اللعب هى تلك الاوراق بعينها !

ان هذه القصص ليست واقعية ، وليست تمثيلا للحياة كما نعرفها ، ولم تقيم مطلقا من قبل على هذا الاساس . ان الحوادث الغريبة لم تلف فى ثوب من الواقـع السطحى لـكى تزيد معلوماتنا عن الحياة الحقيقية ، أى بعرض التصرف الممكن مثلا لو أن هذا الموقف غير المحتمل قد حدث ، انها على العكس من ذلك تلف فى هذا الثوب الواقعى لتزداد قدرتنا على تخيلها .

ان المطالبة بأن يكون كل الادب واقعيا أمر لايمكن القول به، لسبب بسيط . وهو أن معظم النتاج الادبى الكبير فى العالم حتى الان ليس واقعيا . أما مايمكن التسليم به فأمر أخـر مختلف تماما ، يمكن التعبير عنه هكذا : لاينبغى أن تكون كل الاعمال واقعية المضمون ، وانما ينبغى أن يشتمل الكتاب الذى يدعى انه واقعى على قدر من الواقعية مناسب لهذا الادعاء . (أى اننا يجب الا نحكم على الاعمال الادبية غير الواقعيـة بنفس المقاييس التى نحكم بها على الاعمال الواقعية ، فهـذه الاخيرة فقط هى التى يجب أن تخضع لتلك المقاييس .

دفاع عن الادب غير الواقعى

يأخذ المؤلف بعد ذلك فى الرد على أنصار الواقعية الذين تنحصر اعتراضاتهم على الادب غير الواقعى فيما يلى :

ا ـ ان هذا الادب يخدع القارىء ويعطيه صـورة مزيفـة للحياة .

ب ـ انه هروب من واقع الحياة الى أشياء خيالية .

حـ ـ ان قراء هذا الادب هم جمهور المراهقين والاطفال .

فبالنسبة للاعتراض الاول ، يشير المؤلف الى أن ما سبق أن ذكره حول « بناء القصور الاناني » يدعم موقفه هنا ، فان أولئك الذين يريدون أن يخدعوا بما يقرءون يتطلبون ـ كمـا رأينا ـ واقعية سطحية على الاقل . وطبعا سيختلف الوضـع بالنسبة للقارىء الجيد ، فانه على التأكيد سيتطلب واقعيـة أكثر دهاء ، أى أشد تمثيلا للحياة . وذلك لانه بدون قدر من الواقعية متناسب مع ذكاء القارىء لايتم خداع . فان أحدا لن يستطيع خداعك الا اذا جعلك تعتقد انه ينبئك بالحق . واذا كان الامر كذلك فمن الطبيعى أن تكون قدرة العمل الرومانسى السافر على الخداع أقل بكثير من قدرة العمل الواقعى . بل ان الخيال البادى الاستحالة لايمكن أن يخدع أحدا عـلى الاطلاق . ان أحدا منا لايخدع بقصص الخيـال العلمى أو « بالاوديسا » مثلا . فى حين ان الخطر الحقيقى انما يكمن فى تلك الروايات التى يبدو فيها كل شىء جد واقعى ومع هذا فكل شىء قد أعد بمهارة لكى يلف فيه « تعليق على الحياة » سواء اجتماعيا أو خلقيا .. الخ

ذلك بان بعض هذه التعليقات ـ على الاقل ـ لابد وان يكون زائفا .

قطعا ان الطبقة العليا من القراء لن تخدع بأية رواية ،لانهم يستطيعون أن ينفذوا ـ أثناء القراءة ـ الى وجهة نظر كـل مؤلف دون قبولها أو رفضها . ولكن هذه المقدرة ـ لسـوء الحظ ـ تعوز معظم القراء ، ولذا فسأتناول موقفهم بالتفصيل بعد قليل .

اما بالنسبة لوصمة الهروبية ، فالمؤلف يذكر أن كل قراءة انما هى ـ بصورة ما ـ هروب من واقع الحيـاة المحسوسة ، فاننا بالقراءة ننقل الذهن مؤقتا من الاشياء الحقيقيـة المحيطة بنا الى أشياء متخيلـة متصورة . تستوى فى ذلك قـراءة العلوم أو التاريخ أو القصص . فالهروب اذن تحققه القراءة الجيدة والرديئة على حد سواء . وهو لايعنى « الهروبية » التى ربما يقصد بها اما عادة متأصلة للهروب بصورة زائدة عن الحد ، واما الهروب الى أشياء ضارة ، واما اللجوء الى الهروب كبديل للعمل حين يكون الاخير مطلوبا فاذا كان هـذا

هو ماتوحي به كلمة « الهروبية » فيجب أن نحكم على كل حالة بما تستحق .

ان المؤلفين الذين قادونا الى أبعد حدود المستحيلات من أمثال « سدنى » و « سبنسر » كانوا فى عالم الواقع رجالا نشيطين ومثيرين .

وان عصر النهضة والقرن التاسع عشر ـ وهى فترات خصيبة للادب الخيالى ـ كانتا فى عالم الواقع عصور طاقات عظيمة .

أما بالنسبة لتهمة المراهقة أو « الطفولية » فان المؤلف يوضح هنا نقطتين : الاولى أن ارتباط أعمال الخيال الادبى بمرحلة الطفولة انما هو أمر حديث ومحلى . فان معظم هذه الاعمال لم يقصد بها اطلاقا مخاطبة الاطفال ، بل الكبار ـ كما أثبت ذلك البروفسور توكين (٤) فموقف هذه الاعمال يشبه بعض قطع الاثاث من العصر الفيكتورى (١٨٤٠ ـ ١٩٠٠ تقريبا) التى نقلت الى دار الحضانة لانها لم تعد حديثة الطراز فى نظر الكبار . فتصور أى ارتباط بين الطفولة وبين الاعمال السابقة انما هو كتخيل وجود ارتباط بين الطفولة وبين أريكة من العصر الفيكتورى مثلا .

ان الموضوع لايخرج عن أن الصبية لايكترثون للتقاليد والنظريات الادبية التى تأتى وتذهب . وهكذا فلا يبقى لديهم سوى الذوق الانسانى الطبيعى الاصيل الدائم الذى أصابه الضمور لفترة مؤقتة لدى اخوتهم الكبار بسبب انتشار طراز أدبى حديث .

أما النقطة الثانية التى يوضحها المؤلف هنا فهى أنه ليس كل ماينسب الى الطفولة يعد أمرا قبيحا ، فحب الاستطلاع الذى لايعرف الكلل مثلا ، والخيال البالغ التركيز ، والاستعداد الطبيعى للدهشة والاشفاق والاعجاب .. الخ كلها أمور يحسد عليها الاطفال .

اننا يجب أن نقيم عملية النمو على أساس ما نكسب لا على أساس مانفقد . واذا كنا نعد عدم اكتساب ذوق واقعى (لدى البالغ) أمرا طفوليا قبيحا ، فان فقدان الذوق نحو العجائب والمخاطرات أمر لايستحق التهنئة باكثر مما يهنأ به انسان على فقد أسنانه أو شعره مثلا .

الفن والحياة

نعود الان الى الخطأ الذى أشرنا اليه من قبل ، ونعنى به الخلط بين الفن والحياة . ذلك الخطأ الذى يقع فيه معظم القراء ولا يختص بطائفة بعينها ، فبينما يقع فيه بعض خيار القراء فقد ينجو منه القراء « غير الادباء » ، واذا كان فان بعض أفراد هذا النوع الاخير تتحكم فى قراءتهم عملية « بناء القصور الانانى » ويحبون أن يخدعوا بما يقرءونه ، فان عددا كبيرا منهم يختلف عن أولئك تماما : سل « بقالك » مثلا ـ لاحول الكتب فقراءته عادة محدودة ـ وانما حول احد افلام السينما . سله مارأيه فى النهاية السعيدة التى فرضت على الفيلم ، فانه سيجيبك : « آوه . اعتقد انهم لابد وان يضعوا شيئا كهذا ليختموا به الفيلم فقط » .

وهكذا فهو يعلم تماما أن الفيلم فن وليس معرفة ،

ويؤمن بأن أى فيلم لا يستطيع ان يقدم لك شيئا أكثر من تسلية مؤقتة . انه يذهب الى السينما لا ليتعلم وانما ليستريح .

أما فكرة أنه يخدع عن الواقع بما يرى فى الفلم فانها ستبدو له مستحيلة . ويمكنك اختباره على كل حال .

دع حديث الفن هذا وساومه مثلا .. أو ثرثر معه حول الحياة الواقعية وسترى أنه من الدهاء على ماتحب .

وعلى العكس من ذلك فقد نجد القارىء « الاديب » واقعا فى هذا الخطأ بصورة خفية مخاتلة، فمثلا معظم حديث تلامذتى معى حول « التراجيديا » ـ من خلال قراءتهم عنها كجنس أدبى يتلخص فى انها تنقل لنا فلسفة المأساة فى الحياة : تلك الفلسفة التى تقوم على أمرين :

أ ـ ان أعظم ألوان الشقاء ينشأ عادة من عيب فى شخصية الانسان المتألم .

ب ـ ان ضروب الشقاء هذه عندما تبلغ ذروتها تكشف لنا عن بعض العظمة والجلال فى النوع الانسانى .

والواقع أن أحدا لا ينكر أن امثال هذه التعاسات تحدث فى عالم الواقع ، بمعنى أن بعض الناس يكابدون من بعض العيوب التى يتصفون بها . ولكن أحدا لا يستطيع ان يقول ان مايحدث فى المأساة هو نموذج عادى لما يحدث فى الواقع . صحيح أن عيوب بعض الناس تكبدهم آلاما ، ولكن الآلام التى تنشأ عن القنابل والسرطان والسائق « الغشيم » وتذبذب قيم الاوراق المالية .. الخ انما هى فى الواقع اخطر ألف مرة من تعاسة بعض الناس بنقائصهم . كما أن البلايا تنصب على غيرهم سواء بسواء .

ومن ناحية اخرى فان المآسى فى عالم الواقع لا تنتهى على نفس الصورة التى تنتهى بها على خشبة المسرح . ان المحتضر مثلا نادرا ما يلقى خطبة رنانة ! كما أن تصرف الحضور فى مشهد وفاة حقيقى يختلف عن تصرف الشخصيات فى مشهد وفاة مسرحى . وذلك لان التمثيلية « الحقيقية » لسوء الحظ لاتنتهى بالوفاة ، وانما تبدأ على الفور الاتصالات بالحانوتى واستحضار تصريح الدفن .. الخ !

وهكذا فان كاتب المأساة لا يجرؤ على عرض الموقف كما يحدث فى الحياة .. وانما هو ينتخب من الواقع ما يحتاجه فنه فقط ، وما يحتاجه فنه انما هو الاشياء غير العادية .

ان المواد الخام مختلطة حولنا فى عالم الواقع . وكل من كاتب « الكوميديا » أو « التراجيديا » أو « المهزلة » Farce انما يختار من هذه المواد مايلائم فنه ومايمكنه من انتاج مسرحية جيدة . فعمليته اذن عملية انتخاب ثم تفصيل وتنظيم لا عملية فلسفة ولا تقارير عن الحياة ! وبعبارة ادق انها جميعا اضافة للحياة لا تعليق عليها .

ولكن يجب الا يساء فهمى هنا . ان الاديب الكبير لا يمكن ان يكون ضحل الافكار والمشاعر . ومهما كانت القصة التى يختارها شاذة وغير محتملة فانها ـ كما نقول عادة ـ تبعث فيها الحياة على يديه . وهذه الحياة التى تبعث فيها ستكون قطعا مشربة بكل حكمته ومعرفته وخبرته ، بل وأكثر من هذا بشىء غامض يمكننى فقط أن أسميه « طعم » الحياة كما يحسه المؤلف . والى هذا الطعم يرجع السبب فى أننا نحس ببعض الاعمال كريهة خانقة ، فى حين نحس ببعضها الاخر قويا منعشا .

حقا اننا قد نجد فى الاعمال الجيدة حقائق وتأملات سيكلوجية عميقة ، كما انها قد تحوى بعض الاحكام الصائبة الجادة . ولكن كل ذلك انما يدركه القارىء ، ومن المحتمل جدا أن يكون قد صدر عن الشاعر نفسه كروح للعمل الفنى .. كمسرحية.

تسمية ذلك فلسفة ، واعتبار المسرحية نفسها اداة لنقل هذه الفلسفة ، انما هو فى الحقيقة انتهاك لحرمة الشىء الذى صنعه الشاعر لنا . وأنا هنا أستعمل كلمتى « الشىء » و « صنع » عن عمد . فان العمل الفنى لاينبغى أن « يعنى » أو « يدل على » فقط وانما ينبغى أن « يكون » أو أن « يوجد » أيضا .

وان وعى القارىء الجيد باستمرار لهذه الحقيقة سيعصمه من النظر الى المسرحية على أنها مجرد أداة لنقل الحقيقة .

ان العمل الادبى ليس مجرد شىء « مقول » Logos . بل هو ايضا شىء « مصنوع Poiema . واهتمامنا الاول يجب أن ينصب عليه كشىء صنع بعناية . وهكذا فان تقييمه تبعا للتأملات التى قد يوحى بها أو الاخلاق التى يمكن أن تستنبط منه انما هو مثال متبجح لاستعمال الفن بدلا من استقباله .

وبالاختصار فان المؤلف يقدر العمل الادبي لفنيته أولا ، لانه بدون تحقق هذه الفنية لا يستحق أن يسمى أدبا على الاطلاق .

اننا ولا شك نخدع أنفسنا اذا تجاهلنا شكل التمثال في مقابل ان نعرف رأى النحات في الحياة ، لانه لولا هذا الشكل لما امكن ان يسمى تمثالا .

حقا ان العمل الادبي الجيد ، خلال اثارته لنا « تلك الاثارة النابعة من فنيته » سيوحي الينا بتاملات شيقة هنا وهناك . ولكنها أولا واخيرا تاملاتنا نحن . واذا كنا سنشكر لمنتج العمل الادبي ان اوحى الينـــا بها . فهـذا لا يعنى أبدا ان ننسبها اليه .. لا ينبغى أن ننسب الى شكسبير او دانتى استعمالنا الفلسفـي أو الخلقي لاعمـالهم . لسبب بسيط هو أن هذا الاستعمال لن يرتفع كثيـرا عن مستوانا العادى ، فان معظم « التعليقات » على الحياة » التى يجتهد الناس في الحصول عليها من أعمال « شكسبير » يمكن أن تنجزها أية موهبـة محدودة ، دون حاجة الى شكسبير .

ولسبب آخـر ، هو أن هذا سينتهى بنا الى أن نعود الى هذه الاعمال ، لا لنغوص من جديد في أعماقها ونستمتع بهـا كشىء مصنوع بعناية ، ولكن لتاكيد ماعتقدناه من انها تعلم هذه الفضيلة أو تلك . وطبعا ما دمنا مصممين ، أو على الاصح مادام الناقد مصمما فانه سيحصل على مايريد ، مادام كل شىء يمكن ان يكون رمزا أو سخرية .. الخ

وهكذا نجد أنفسنا من جديد نعـــود الى استعمال الفن بدلا من استقباله .. وهكذا فاننا لا نعطى الفرصة للعمل الفني لكى يعمل هو فينا ، وانما نرغمه على أن يستجيب لارائنا نحن . وتكون النتيجة أننا نلتقى في العمل الفني بانفسنا فقط . ونحرم بذلك من واحدة من أهم وظائف الفن ، وهى الخروج بنا من عزلتنا والدخول كلية في آراء واتجاهات ومشاعر وتجـارب الآخرين ، كما سيتضح ذلك بعد قليل .

حول الشعر

اجل المؤلف الحديث عن الشعر على هذا النحو ، لانه كان ـ كما رأينا ـ معنيا بالتمييز بين القراءة الادبية وغير الادبية . وهذا موضوع يمكن مناقشته دون التعرض لموقف الشعر في قليل أو كثير . طالما القارىء « غير الاديب » لا يقرأ الشعر على الاطلاق . كما أن عدد القراء الادباء الذين لا يقرأون الشعر يتزايد باستمرار .

أما الشعر الحديث ، فاذا استثنينا الشعراء أنفسهم والنقاد المحترفين ومدرسى الادب ، فانعدد قرائه غاية في القلة .

وهذه حقائق لها مغزاها . ان الفنون في تطورها تميـل الى العزلة والانطواء على نفسها .. قـديما كان الغناء والشعر والرقص اجزاء لعملية فنية واحدة . ثم استقل كل بنفسـه والموقف نفسه حدث داخل فن الادب . فان الشعر قد فصل ، ويفصل ، نفسه عن النثر يوما بعد يوم .

انه وان اختفت منه منذ حملة « وردزورث » (٥) الكلمات والتراكيب التى كانت وقفا عليه ، وبذلك اصبحت لغتـه الان أقرب الى لغة النثر من أى وقت مضى ، الا ان مضمونه أصبح مختلفا كلية .

ان الشعر الحديث اذا طمح الآن الى أن « يعنى » بجانب أن « يكون » ، فانه ينفر من كل ما يمكن أن يتناوله .

وهكذا بعد أن كان الشعر القديم يتطلب منا أن نتعلم لغة تختلف اختلافا طفيفا عن لغتنا ، اذا بالشـعر الحديث (انجليزى طبعا) يتطلب أن نلغى عقولنا ، وان نهجر كل الروابط المنطقية والسردية المستعملة في النثـر وفي المحادثة العادية .. اننا لكى نفهم الشعر الحديث يجب ان نصل الى حالة من الذهول أو « التجلى .Trance-like يمكن فيها للصور والاصوات .. الخ ان تعمل بدون تلك الروابط .

طبيعى اذن ان يقترن هذا التطور بتناقص عدد الذين يقرءون الشعـر . وهذا أمر لايلام عليه الشاعر ولا القـــارىء ،

فانه كلما زاد نقاء الآلة وكمالها لوظيفة معينة ، كلما قل عدد الـذين يستطيعون استخدامها . ان الكثيرين يستخـدمون السكين العادية ، بينما قليل أولئك الذين يستخدمون مبضع الجراح . واذا كان المبضـع أفضل بالنسبة للعمليات فانه لا يصلح لاى شىء آخر .

ان الشعر الحديث قد غدا صعبا لانه أصبح من النقاء على صورة تجعل فهمه أمرا عسيرا ، فلا محل لان نلوم الشاعر على صعوبة الشعر . كما أنه اذا كان فن قراءة الشعر قد أصبح يتطلب مواهب لا تقل عظمة عن تلك التى يتطلبها فن كتـابته ، فلا مجال لشكوى الشاعر من أن عدد القراء لا يتجاوز كثيرا عدد الشعراء أنفسهم .

ان الامل ينوى بقوة في أن يكون وضع الشعر هذا وضعا انتقاليا . والبعض ممـن يكرهون الشعر الحديث يأملون ان يختنق هذا الشعر عما قريب في فراغ نقائه ، ليفسح المجال لشعر جديد أكثر ارتباطا بانفعالات العامة وميولهم . في حين يرى البعض أن العامة ـ بانتشار الثقافة ـ يحتمل أن يرتفعوا الى المستوى الذى يمكن للشعر بوضعه الراهن أن يكتسب جمهورا معقولا .

على أية حال فان دائرة الشعر الان قد تناقصت بصورة كبيرة .. والذى يعنينا الآن هو أن نشير الى بعض الاخطاء التى يقع فيها القارىء « الاديب » (أما القارىء غير الاديب فقد سبـق القول بانه لا يقرأ الشعر) .

فمثلا قد يستعمل القارىء الاديب الشعر عن عمد أحيانا بدلا من أن يستـقبله ، ويتساءل : لماذا ينبغى أن أترك الخبرة الحقيقية التى احسـها الآن وأنا أقرأ القصيدة ، لاتحرى عما يحتمل أن يكون الشاعر قد قصد أن ينقلـه الى معاصريه ؟ والجـواب ذو شقين : الاول : ألا يحتمل أن تكون قصيدة الشاعر كما اراد أن ينقلها لمعاصريه أحسن من القصيدة التى قفزت الى راسك أثناء القراءة ، والتى جاءتك نتيجة لسـوء فهمك للشاعر مثلا ؟

والثانى : وما الضرر في أن تحرز القصيدتين ؟ ماذا على أن أعود ـ بعد أن استمتع بالقصيدة التى قفزت الى رأسي أولا ـ الى النص ثانيا مستخدما القاموس هذه المرة ، ومراجعا الاشارات الواردة ، ومكتشفا أن الاخطاء التى وقعت فيهـا لحسن الحظ في المرة الاولى هى التى منحت القصيـدة هذا الرواء وتلك البهجة ، ثم أحاول أن أنعم بقصيدة الشاعر الحقة ، لا بدلا



من ، بل بالاضافة الى قصيدتى ؟

هنالك خطأ آخر يرجع فى رأيى الى كتابة الشعر للنشء فى صورة النثر ، أو الى قراءة النشء للشعر الحر قبل أن يتدربوا طويلا على قراءة الشعر الموزون . والنتيجة هى انعدام الوعى بالموسيقى والوزن الشعرى كلية .

التجـربة

يقارن المؤلف بعد ذلك بين الطريقة التقليدية السائدة فى ميدان النقد حاليا ، وبين الطريقة التى يقترحها هو . ويبدأ بالاشارة الى أصل الموضوع فيذكر اننا عادة نحكم على الذوق الادبى للناس من الاشياء التى يقرءونها ويتساءل : أيمكن ان نجنى أية فائدة لو قلبنا الوضع أى لو حكمنا على الكتب تبعا لقراءة الناس لها ؟ بمعنى أن يكون الكتاب الجيد مثلا : هو ما يمكننا من ، أو يدعونا الى ، أو حتى يرغمنا على القراءة الجيدة ، والكتاب الردىء هو مايرغمنا على القراءة الرديئة ؟

والجواب نعم . وهذه هى الفوائد التى يمكن أن نحصل عليها :

١ ـ الطريقة المقترحة تركز اهتمامنا حول عملية القراءة . وهذا أمر له أهمية بالغة ، فكيفما كانت قيمة الادب ، فانهأدب « بالفعل » خلال قراءته قراءة جيدة فقط .. ان الكتب فى حالة وضعها على الرف انما هى أدب « بالقوة » ، وان الذوق الادبى فى حالة عدم القراءة انما هو ذوق « بالقوة » فاذا كان النقد والدراسة الادبية يعتبران خادمين للادب فان الوظيفة الوحيدة لهما اذن ينبغى ان تكون نشر تجارب القراءة الجيدة وصيانتها .

٢ ـ ان النظام المقترح يضع اقدامنا على ارض صلبة ، بينما الطريقة الحالية تضعها على رمل متهيل . فالناقد الحالى مثلا يعتبر ذوقى رديئا لاننى اقرأ « نشارلس لام » . ولكن فكرته السيئة عن « لام » اما ان تكون مجرد استجابة شخصية لاعماله ، تماما كفكرتى أنا عنه ، وفى هذه الحالة فان ادانته لذوقى انما هى اهانة يمنعنى الادب فقط من مبادلته اياها .

واما أن يكون هذا الناقد قد بنى فكرته على الرأى السائد الان بين النقاد . وهنا أسائله : الى أى مدى يعتقد أن هذا الرأى سيظل سائدا » ؟ ان « بوب » مثلا قد اعتبر جيدا فترة ثم رديئا فترة اخرى ، ثم أصبح من المجيدين مرة ثالثة ، وان أسهم « كبلنج » كانت مرتفعة جدا يوما ما ثم انخفضت حتى قاع السوق ، ثم هناك الان علامات ارتفاع ثان . والموقف نفسه حدث لكثير غير هذين . أى انه ليس هناك رأى ثابت ولاذوق دائم فى ميدان النقد .. اذكر لى تاريخ ميلادك وأنا أخمن لك أى المؤلفين تحب !

ولكن لو انك بدلا من ذلك تركتنى اثبت لك ادانتى بنفسى ، لو انك مثلا شجعتنى على الحديث عن « لام » لتكتشف انى أقرأ فيه أشياء كثيرة غير موجودة ، فى حين أتجاهل الموجود فعلا ، لو انك اكتشفت مثلا أن عبارات المديح التى أكيلها له تبين أن أعماله لم تكن بالنسبة لى سوى منبه أو مثير يدفعنى الى الاستغراق فى التفكير حول نزواتى الخاصة التى أتوق اليها (ينبغى أن يذكر القارىء هنا ماورد سابقا عن « استعمال » اللوحات والموسيقى) ثم لم تكتف بذلك بل رحت تطبق العملية نفسها على معجبين آخرين « بلام » لتصل الى نفس النتيجة ، لو أنك فعلا قمت بكل هذا لامكنك فى النهاية أن تقف على أرض صلبة وتجادل وتقول : بما أن كل الذين يستمتعون « بلام » انما يقرءون كتبه قراءة رديئة ، فانه من المحتمل ان يكون « لام » مؤلفا رديئا .

ان ملاحظة الطريقة التى يقرأ بها الناس انما هى اساس اقوى للحكم على مايقرءون ، لان تقييم الاعمال الادبية تبعا لوجهة النظر السائدة فى ميدان النقد انما هو أمر يتغير مع كل (مودة) ، بينما التمييز بين القراءة المنتبهة وغير المنتبهة ، المطيعة والعنيدة ، المحايدة والانانية ، انما هو أساس دائم وصالح للتطبيق فى كل زمان ومكان .

٣ ـ ان الطريقة المقترحة تجعل الحكم بادانة عمل أدبى ما أمرا شاقا . وهذه حسنة كبرى . فان هذه الاحكام قد هانت على النقاد أكثر مما ينبغى .

فاذا كنا فى كلتا الطريقتين نقوم بعمليتى تمييز مستقلتين ، نطرح فى أولاهما النوع الردىء خارج « الحاجز » ونفاضل فى الثانية بين ما استبقيناه داخله ، فان الطريقة الحالية مثلاتبدأ بوضع حد فاصل بين النفايات التجارية (كالادب المكشوف مثلا وأقاصيص المجلات النسائية .. الخ) من جهة ، وبين ما يمكن أن يسمى بالادب المؤدب أو الناضج أو الواقعى أوالجاد من جهة أخرى .

وبديهى أن عملية الفصل هذه تتم بعد الحكم على كتب النوع الاول بالرداءة . وهذا الحكم بالرداءة لايمكن أن يتم طبعا الا بعد قراءة تلك الكتب . والسؤال الان : أحقا يقرأ الناقد الحالى تلك الكتب ؟! كم من قصص رعاة البقر مثلا يقرأ الناقد؟! وكم من قصص الخيال العلمى (٦) قد قرأ ؟!

أما الطريقة المقترحة فانها تعمل علانية . اذا نحن لم نستطع أن نلاحظ عادات القراءة لدى أولئك الذين يشترون قصص رعاة البقر مثلا ، أو اذا اعتقدنا أنها لاتستحق المحاولة ، فاننا نمسك عن الحكم بأى شىء على تلك الكتب . أما اذا استطعنا فمن السهل أن نقسم تلك العادات الى أدبية وغير أدبية على الاسس السابقة . ثم بعد ذلك اذا وجدنا أن كتابا ما لايقرأ أبدا الا بصورة « غير أدبية » فانه سيكون من الواضح ان الكتاب ردىء . أما اذا وجدنا أن قارئا واحدا يسر بذلك الكتاب دائما ويقرؤه ويعيد قراءته ويلاحظ أى تغيير قد نحدثه فى النص ، ولو لكلمة واحدة ، فاننا فى هذه الحالة (رغم عدم استطاعتنا أن نرى فى الكتاب مايستحق الذكر ، ومهما كان رأى زملائنا فيه) فاننا لانملك الا أن ندخله ضمن دائرة الكتب التى تستحق البحث .

هذا من حيث الفرق بين الطريقتين عند اجراء عملية التمييز الاولى ، أى التى نستبعد فيها النوع الردىء خارج الحاجز . ولكن الفرق الحقيقى بين الطريقتين انما يتضح تماما عندعملية التمييز الثانية أى عندما نفاضل بين ماوضعناه داخل الحاجز (الكتب الجيدة فى الطريقة الحالية ، والقراء الجيدون فى الطريقة المقترحة) .

ذلك أن الطريقة الحالية تجعل الفرق بين كتاب أو كاتب من أولئك الذين وضعوا خارج الحاجز « كادجار والاس » مثلا، وبين كتاب أو كاتب من أولئك الذين استبقوا داخله مثل « ديكنز » مثلا ، فرقا فى الدرجة فقط . فيقول النقاد مثلا : ان معظم اعمال « ديكنز » رديئة فى حين ان أعمال « ادجار والاس » أردأ .

بينما الطريقة المقترحة تجعل الفرق بينهما لا فى الدرجة ، وانما فى النوع . اذ نحن هنا ازاء نوعين متميزين من القراء تماما .

فليس هناك دليل على أن القارىء « الاديب » يستجيب « لديكنز » مثلا ، استجابة القارىء « غير الاديب » « لادجار والاس » .

وهكذا فحكمنا على قارىء بانه « غير أديب » كحكمنا عليه بانه ليس واقعا فى حالة حب مثلا ، بينما حكمنا على القارىء الاديب بأن ذوقه ردىء (أى لانه يقرأ كتابا رديئا قراءة ادبية) انما هو كحكمنا عليه بانه واقع فى حالة حب ، ولكن مع امرأة دميمة .

وكما انه فى حالة ماذا أحب انسانا مهذبا عاقلا امرأة لا تستهوينا فاننا نعيد النظر فى أمرها محاولين أن نكتشف فيها ـ وغالبا مانجد ـ شيئا لم نلاحظه من قبل ، كذلك فاننا فى النظام المقترح مطالبون بأن نعيد النظر فى أمر الكتابالذى اعتبرناه رديئا ، اذا مالاحظنا أن هناك جمهورا من القراء أو حتى قارئا واحدا يطبق عليه أصول القراءة الادبية . فاذاماتبين لنا (حتى بعد اعادة النظر) أن ليس فى الكتاب شىء ذو قيمة فاننا سنضطر الى أن نعتبر أن حب هذا القارىء لذلك الكتاب ربما كان ناشئا عن بعض الارتباطات أو الاحداث السيكلوجية

المبكرة . ولكن ينبغى أن نظل دائما فى شك من ذلك ، فما أكثر ما ثبت فى مثل تلك الحالة أن الكتاب كان فعلا يحوى شيئا ذا بال .

وهكذا فانه حتى ادانة كتاب كهذا ـ طبقا للنظام المقترح ـ تعتبر أمرا خطيرا ، ولا يمكن أبدا أن تعتبر نهائية . ان النظام المقترح لايمكن أن يسمح باخراج أديب دخل « الحاجز » مرة . (طبعا بعد أن ثبت أن هناك من يقرؤه قراءة أدبية) لانه يبدأ بافتراض أن من المرجح ، مادام الكاتب قد اعتبر جيدا بواسطة قارىء أو قراء أدباء ، أن يكون جيدا فعلا .

وهكذا فكل الدلائل انما هى دائما فى غير صالح النقاد الهاجمين . وكل مايمكن أن يفعلوه ـ طبقا لهذا النظام ـ هو أن يحاولوا اقناع الناس بأن هذا العمل أو ذاك أقل جودة مما يتصورون .

وعلى ذلك فان احدى النتائج التى تقدمها الطريقة المقترحة ستكون اسكات هذا النموذج من النقاد الذين ينظرون الى كل الاسماء الكبيرة فى الادب الانجليزى ـ باستثناء خمسة أوستة ـ نظرة الكلاب الى عمد المصابيح (*)

اعتراضات

يتناول المؤلف بعد ذلك الاعتراضات التى يحتمل أن توجه لطريقته وهى تتلخص فما يلى :

أولا : أن الكتاب الواحد قد يقرأ بطريقتين مختلفتين . والمؤلف نفسه يلاحظ ذلك ويضرب له بعض الامثلة . وهو لهذا يكتفى بالقول بانه ليس معنى أن كتابا جيدا يقرأبصورة رديئة أن يكون الكتاب رديئا . وانما المعول عليه فى ذلك هو مدى صلاحية الكتاب لان يقرأ قراءة جيدة . فاذا كان الكتاب مما يسمح بهذه القراءة ويمكن منها فهو كتاب جيد والا فهو كتاب ردىء . على أن المؤلف ينبه هنا الى ملاحظتين : الاولى أنه وان اضطررنا الى التخلى عن تعريف الكتاب الجيد بانه مايرغم على القراءة الجيدة ، فيجب أن نذكر أن كثيرا من الكتب الجيدة ترغمنا فعلا على هذه القراءة . يجب أن نذكر أن كثيرا من الاعمال الادبية لايمكن قراءته كوسيلة لتضييع الوقت مثلا . الملاحظة الثانية أن فكرة الاغراء بالقراءة الجيدة انما هى فى تصورنا بالنسبة للكتاب الجيد . وعلى هذا فالادب يجب الا ينتظر منا أن نقوم بكل العمل ، بل يجب أن يربنا بسرعة ان كتابته جديرة بقراءتنا المتنبهة المنظمة لها .

ثانيا : أما الاعتراض الثانى على الطريقة المقترحة فيقوم على أساس أن الدعوة الى تبنى أحكامنا النقدية على الطرق التى يقرأ بها الناس بدلا من الكتب ، انما هى دعوة الى ترك الاساس المعلوم الى شىء لايمكن معرفته . فاذا كان من السهل أن نقرأ الكتب ونحكم عليها ، فان من الصعب جدا أن نتتبع قراءات الناس المختلفة لها .

وهذا الاعتراض ، وان بدا مخيفا ، الا انه عند التدقيق ليس كذلك . فان الحكم على القراءة يتم على مرحلتين كما سبق . فنحن أولا نضع بعض القراء خارج « الحاجز » « كقراء غير أدبيين » ثم بعد ذلك نفرق بين الذوق الجيد والردىء للقراء الذين استبقيناهم داخل الحاجز .

ففى المرحلة الاولى ستكفينا الملاحظة الخارجية . وهذا أمر لايستدعى مجهودا يذكر . فعندما نلاحظ مثلا أن الكتاب يلقى به دون أية عناية ، عقب الفراغ من قراءته لاول مرة ، فنحن ولا شك أمام حالة قارىء « غير أديب » وعلى العكس من ذلك اذا وجدنا لهفة وحبا دائما للكتاب والقراءة واعادة القراءة فاننا ولا شك أمام حالة أخرى مختلفة .

اما فى المرحلة الثانية ـ عندما نستحسن أو نستقبح ذوق القراء الادبيين ، فاننا سنسترشد بتلك الاحاديث الصريحة أو حتى الكتابة التى عادة مايقدمها هذا النوع من القراء حول كتبهم المفضلة . وهذه الاحاديث أو الكتابة ستكشف لنا أولئك الذين يبحثون فى الشاعر عما يبسط فى وجودهم العقلى ، من أولئك الذين يبحثون فيه عما ينمى اعجابهم بنزواتهم ، وهكذا فعندما نجد أن كل أو معظم الذين يمتدحون كاتبا معينا انما يكشفون عن دوافع غير أدبية لميلهم نحو هذا الكتاب ، فاننا سيخامرنا الشك فقط حول الكتاب . وطبعا ستقوم بقراءته ولكن بطريقة حذرة هذه المرة ، فانه لاشىء أقل ايضاحا من قراءة كاتب مركزه الان متدهور . اذا كنا سنقرأ « شللى » مثلا لنتأكد الفكرة السيئة السائدة عنه الان ، فالنتيجة اننا سنقرر رأينا سلفا . فانت اذا لم تثق فى الرجل الذى انت ذاهب للقائه ، فان كل شىء سيفعله أو يقوله هذا الرجل سيبدو مؤكدا لشكوكك .

اننا لانستطيع أن نحكم بان كتابا ما ردىء الا اذا قرأناه أولا على أنه جيد جدا .. لابد اذن من أن نفرغ عقولنا من كل فكرة سابقة وأن نفتح أنفسنا تماما للعمل المقروء ، فان أى عمل يمكن أن نتصيد له الاخطاء . كما انه لايمكن لاى عمل أن ينجح الا اذا توافرت له النية الحسنة لدى القارىء .

هذا . ولا مجال للتساؤل عما اذا كان ينبغى أن نتحمل كل هذه المتاعب اذا كان العمل ظاهر القبح ، لانه لا أحد يلزمنا بقراءته ، الا اذا تصدينا لاصدار الحكم عليه . فانه سيكون من الانصاف فى هذه الحالة أن نقرأه بنزاهة وعدالة .

حول النقد التقييمى

لاشك أن البعض سيتهمنى بمحاولة حماية الكتب الرديئة من التعنيف الذى تقابل به . والواقع انى لا استطيع مقاومة ذلك! اننى أريد أن أقنع الناس بانه لا شىء أخطر من الاحكام غير المشجعة أو المؤذية .. ان الطريقة الحقة لاصلاح أذواق الناس لاتتحقق بتحقير الاعمال التى يفضلونها ، وانما بتعليمهم كيف يستمتعون بشىء أحسن .

وهكذا فان الروح العامة للنظام الذى اقترحته تعدل من فكرتنا عن النقد التقييمى ، وبخاصة اداناته أو أحكامه بالقبح على الاعمال الادبية .

ان النقاد التقييميين ليسوا وحدهم الجديرين بهذه التسمية ، وان كان الاشتقاق اللغوى يخصهم بها . بل ان النقد الحقيقى كما يوضح « أرنولد » هو مايعرض لنا العمل الادبى كما هو فى الواقع ، دون اصدار أحكام .. وانه لامر أكثر أهمية أن نذكر بدقة أى نوع من الشعراء كان « هومر » بدلا من أن تخبر الناس الى اية درجة ينبغى أن يحبوا أمثال « هومر » من الشعراء .

لقد كانت الفكرة القديمة أن النقد التقييمى يعين المؤلفين .. ثم عدل عن ذلك بعد حين . واصبح الان هذا النقد يقدر للفائدة التى يفترض انه يقدمها للقارىء . فهل حقا يقدم هذا النوع من النقد فائدة ما للقارىء ؟ هل يساعد هذا النقد على زيادة وصيانة واطالة الاوقات التى يقرأ فيها القارىء الجيد عملا جيدا ، وبالتالى تكون قيمة الادب قيمة بالفعل ؟

يسوقنى هذا السؤال الى سؤال لم أطرحه على نفسى الا منذ بضع سنين . وهو : هل استطيع أن أجزم بان اى نقد تقييمى قد ساعدنى مرة على فهم أو تقدير أى عمل أو جزء من عمل ادبى عظيم ؟

من المؤسف اننى عندما افكر فيما ساعدنى على ذلك فعلا ، اجدنى اصل الى نتيجة غير متوقعة .. ان النقاد التقييميين يأتون فى ذيل القائمة ، بينما يأتى فى القمة تلك الطائفة الجافة أو المملة : الناشرون وأصحاب المعاجم ونقاد النص والشراح فمن الواضح أنى كنت مدينا لهؤلاء أكثر من أية طائفة أخرى .

ثم تأتى فى المرتبة الثانية تلك الطبقة المحتقرة (!) طبقة مؤرخى الادب ، أولئك الذين ساعدونى على معرفة الاعمال الادبية وشرحوا لى الحاجات التى قصدت تلك الاعمال الى تلبيتها ، وما افترضته فى قرائها ، وكيف أنه ينبغى أن أضع نفسى موضع أولئك الذين خوطبوا بهذه الاعمال .

ويأتى فى المرتبة الثالثة النقاد العاطفيون الذين دفعونى بحماستهم فى سن معينة الى قراءة كتابهم المفضلين .

اما أولئك الذين يعدون اعظم النقاد من امثال ارسطو ودريدن وليسنج وكولريدج وبرادلى .. الخ فان المؤلف لايعتقد انهم قد

ساعدوه ابدا على تطوير تذوقه ولو لبيت واحد من الشعر !

حقا ان لهؤلاء النقاد تعليقات نفاذة مستوعبة . ولكننا لاندرك قيمتها ولا نستمتع بها الا بعد أن نكون قد قمنا فعلا بقراءة الاعمال التى يعلقون عليها . فالحقيقة أننا محتاجون هنا للمؤلف لنستمتع بالناقد ، بدلا من أن نحتاج للناقد لنستمتع بالمؤلف .

ان تعليق « برونتيير » مثلا : « ان حبك لمونتيني هو حبك لنفسك » انما هو فعلا ملاحظة ثاقبة فذة . ولكننا لا نعلم ذلك الا اذا كنا قد قرأنا « مونتيه » فعلا ، ورأينا أن « برونتيير » بملاحظة هذه انما يشير باصبعه الى أحد عناصر المتعة فى « مونتيني » .

حقا ان هؤلاء النقاد أحيانا يصححون اهتمامنا لبعض العناصر أو توجيهنا اهتماما زائدا لبعضها الاخر خلال قراءتنا السابقة ، وبالتالى فانهم يطورون قراءتنا المقبلة . ولكن هذا لايحدث عادة لقارىء ناضج متقن ، وبالنسبة لكتاب يحبه ويظل يقرؤه طول حياته . أما اذا كان هذا القارىء من الغباء الى درجة انه يظل يقرأ مثل هذا العمل على تلك الصورة الخاطئة كل هذه السنين ، فانه من المحتمل جدا أن يستمر على ماهو عليه مهما علق النقاد .

ان شارحا جيدا أو مؤرخا أدبيا أجدى بكثير فى تصحيح مناهجنا .

ولكن ليس معنى هذا أن تعليقات هؤلاء النقاد عديمة القيمة تماما . فنحن كمثقفين نحب أن نحلل ونفهم ونعبر عن خبراتنا الادبية (ولا شك أن تعليقات هذا النوع من النقاد ستساعدنا على ذلك) . كما اننا ـ كبشر ـ نحب ان نعرف كيف يستجيب الاخرون ، وبخاصة اصحاب العقول الممتازة منهم لما نستمتع به نحن .

النقاد الاخلاقيون

أما بالنسبة لما يمكن أن نطلق عليه « مدرسة المراقبين » من النقاد ، أولئك الذين لا يرون فى النقد الا واقيا للصحة الاجتماعية والخلقية ، فمن الصعب أن نجد أسسا أدبية مشتركة يمكن فى ضوئها أن نقرر ما اذا كانت هذه المدرسة تساعد القراءة الجيدة أو تعرقلها .

حقا ان هؤلاء النقاد يجتهدون لكى يرقوا الخبرات الادبية التى يعتقدون أنها جيدة . ولكن ليس هناك شىء جيد الا اذا تمشى تماما مع فكرتهم عن الحياة الجيدة ، أى أنه لكى نتقبل نقدهم لابد وأن نتقبل أولا تصورهم للحياة الجيدة ، وبعبارة أخرى : لكى نعجب بهم كنقاد يجب أن نبجلهم أولا كحكماء .

وطبعا لن نستطيع أن نبجلهم كحكماء الا اذا عرضنا « حكمتهم » على جهات الاختصاص ، أى على الفلاسفة وعلماء النفس والاخلاق ورجال الدين .. الخ !

ان هذا الاتجاه فى النقد شر كله ، لانه اذا اتضح ان فلسفة هؤلاء النقاد فى الحياة خاطئة فمعنى هذا انهم يحولون دون اتصال كثير من خيار القراء بكثير من الكتب الجيدة .

أما اذا اتضح أنها صحيحة ، فانها ستحول دون تحقق أول متطلبات العمل الفنى وهو التزام الحيدة أمامه ، والاستسلام له . فانه لا يمكن ان تتسلح بهذه الفلسفة سلفا ثم تستسلم لما تقرأ .

وهكذا فان فائدة النقد التقييمى بصفة عامة مشكوك فيها . وانه لمن المؤلم لكل من يطلع على اجابات طلبة « الامتياز » فى جامعات انجلترا أن يلاحظ كيف أن هؤلاء الطلبة لا يعرفون أعمال الادباء الاصلية بقدر مايعرفون آراء النقاد حولها . وهكذا فاننا نحرم يوما بعد يوم من الاستجابة الفردية المباشرة للاعمال الادبية . وفى هذا من التهديد لثقافتنا ماهو أخطر بكثير من تلك الاشياء التى يحاول « المراقبون » من النقاد حمايتنا منها .

ان هذه التخمة النقدية قد أصبحت أمرا خطيرا يجب معالجته . واذا كان المثل يقول : التخمة أم الصوم ، فانني أعتقد أننا يمكن أن نجنى الكثير اذا أمسكنا عن كتابة النقد التقييمى وعن قراءته لمدة عشرين سنة مثلا !

خاتمة : وظيفة الادب ؟

يشير المؤلف هنا الى انه قد رفض أن يقيم الادب على أساس أنه يزودنا بالحقائق عن الحياة ، أو كوسيلة للثقافة . وهو يعتقد أن الادب كعمل فنى يجب أن يقيم فى ضوءين

١ ـ كشىء مقول « المضمون تقريبا »

ب ـ كشىء مصنوع « الشكل تقريبا »

فهو كشىء مقول يحكى لنا قصة أو يعبر عن انفعال .. الخ

وهو كشىء مصنوع يشكل ـ بجماله السمعى ، وبالتوازن والمقابلة بين اجزائه وتتابعها فى وحدة واتساق شيئا قد صنع بطريقة تبعث فينا الرضى والارتياح .

هاتان الخاصتان اللتان يتميز بهما الادب كعمل فنى ، يمكن الفصل بينهما نظريا فقط ، ولا يتسنى وجود احداهما منفردة عن الاخرى . ويلاحظ أنه كلما كان العمل الادبى أكثر جودة كلما بدا الفصل « النظرى » بينهما أمرا شاقا .

ورغم ان الخبرة التى نحصل عليها من العمل الادبى كشىء مصنوع انما هى نوع من السرور عنيف ، فاننا لا نستطيع أن نكتفى بالقول بأن شكل هذا الشىء المصنوع يمنحنا السرور ، لان كلمة « سرور » هذه كلمة عامة تنتج عن اشياء كثيرة متباينة كل التباين . كما اننا يجب أن نلاحظ أن كلمة « شكل » انما تستعمل بصورة مجازية فقط بالنسبة للفنون التى تتعاقب اجزاؤها الواحد وراء الآخر كالادب والموسيقى . فالاستمتاع بشكل الشىء المصنوع هنا أمر مختلف تماما عن الاستمتاع بشكل منزل أو تمثال مثلا .

ان أجزاء الشىء الادبى المصنوع انما هى أشياء نفعلها نحن عندما نستغرق فى انفعالات وأفكار متخيلة ، طبقا لنظام ، وحسب توقيت يعينهما الشاعر (٧) وهذا أمر أشبه بالمشاركة فى رقص جماعى أو القيام بتمرينات رياضية تحت اشراف اخصائى ، فكلما كان هذا الاخصائى أستاذا فان التوقعات والحركات ، الابطاء والاسراع ، سهولة بعض المقاطع وصعوبة بعضها الآخر ... كل ذلك سياتى بالضبط عندما نكون فى حاجة اليه .. وستاخذنا الدهشة فى النهاية ، عندما نحس باننا قد اشبعنا رغبات لم نكن على وعى بها قبل تحقق هذا الاشباع . اننا سننتهى ونحن متعبون بالقدر الضرورى فقط ، وعلى الصورة الصحيحة ، لدرجة اننا لو توقفنا قبل أو بعد ذلك بلحظة أو على صورة أخرى لغدا ذلك أمرا لا يطاق .

وعندما ننظر الى الوراء .. الى العملية التى فرغنا منها فاننا سنلاحظ أننا كنا مقودين خلال تنظيم نموذجى لاوجه نشاط كانت طبيعتنا تضج شوقا اليها .

فالسرور الذى نحسه هنا لا ينبع من شىء وراء الشىء المصنوع » . انه هنا وفى هذه اللحظة فقط .. أى انه محلى ومؤقت .

... ان الاسترخاء الذى نحسه عقب الانتهاء من قراءة عمل أدبى عظيم ، والتعب الخفيف المستحب ، وتلاشى القلق الذى كنا نستشعره من قبل .. كل ذلك يعلن عما قد افقدناه فعلا . فالفائدة محصورة فيما قد حدث أثناء القراءة لا فى نتائج نائية غير مضمونة « أى كالمغزى أو الفلسفة أو التعليق على الحياة ... الخ » .

ولكن قيمة الادب لا تنحصر فى أنه « شىء مصنوع » (شكل) فحسب ، بل ان هذا الاخير انما يتكون من مجموع اهتماماتنا المتغايرة بالعمل الادبى « كشىء مقول » (مضمون) فما هى قيمة هذا الشىء المقول ؟؟

ان غاية ما وصلت اليه كجواب لهذا السؤال حتى الآن هو أننا نبحث دائما عما ينمى وجودنا . اننا نريد ان نكون أكثر من أنفسنا . ان كلا منا يرى العالم من وجهة نظر معينة ، ويبدو له العالم فى صورة خاصة به . وكما أننا نعتبر ان

الاقتناع بهذا التصور الخاص ، على المستوى الحسى ضرب من العتة ((اى لاننا فى هذه الحالة سنعتقد مثلا ان قضبان السكة الحديدية تاخذ فى الضيق كلما بعدت المسافة »

كذلك فنحن نريد ان نتخلص من هذا الخداع على المستويات العليا أيضا ٠

اننا لا نريد أن نكتفى بنفوسنا فقط ، وانما نريد أن نرى بعيون الآخرين ، ونتخيل بمخيلاتهم ، ونشعر بقلوبهم ٠

اننا نريد نوافذ اخرى نطل بها على هذا العالم ٠٠ والادب « كشىء مقول » انما هو سلسلة من النوافذ أو حتى الابواب التى نخرج بها من نفوسنا وندخل فى نفوس الآخرين ٠

ان الدافع الابتدائى لكل منا هو الاحتفاظ بذاته وتنميتها ، اما الدافع الثانوى فهو الذهاب خارج الذات ، وتصحيح نظراتها الضيقة ، والخروج بها من عزلتها ٠٠٠ ونحن نحاول تحقيق هذا بأمور كثيرة : بالحب وبالفضيلة وبتتبع المعرفة ، وباستقبال الفنون ٠ ومن الواضح ان هذه العملية يمكن أن توصف بانها تنمية للذات ، أو افناء مؤقت لها ٠ وهذا يذكرنا بتناقض قديم معروف : « ان من يفقد حياته (من أجلى) سوف ينقذها)) (٨)

وهكذا فنحن ندخل فى معتقدات الآخرين ولو اعتقدنا أنها غير صحيحة ، وفى انفعالاتهم ولو اعتقدنا أنها غير كريمة ، وفى خيالاتهم ولو اعوزتها « واقعية المضمون » ٠ اننا هنا نصبح هذه النفوس الاخرى ، ليس فقط ولا اساسا لنعرف اى نوع من الناس هم ، وانما لنرى مايرون ٠٠٠ لنحتل مقعدهم على المسرح الكبير لفترة من الزمن ، ونستعمل نظاراتهم لنرى من خلالها كيف يفرحون ويفزعون ويعجبون ٠٠ ومن هنا فمن العبث ان نناقش ما اذا كان المزاج العام للقصيدة كان مزاج الشاعر الحقيقى او انه قد تخيله ، فانالمهم فقط هو قدرته على أن يجعلنا نعيشه .

هذه على ما اعتقد هى القيمة المحدودة للادب « كشىء مقول » (مضمون) ٠٠ انه يتيح لنا خبرات الآخرين ٠ وهذه الخبرات ليست على الاطلاق اهم من خبراتنا الشخصية ، ولكنها جميعا جديرة بالاقتناء ٠

ان أولئك الذين ظلوا قراء حقيقيين طوال حياتهم نادرا ما يتبينون الامتداد الهائل لوجودهم ، ومايدينون به للمؤلفين ٠٠ انهم يحسونه فقط عندما يتحدثون الى صديق من القراء « غير الادباء » حيث يكتشفون انه يعيش فى عالم غاية فى الضآلة ٠٠٠ ان الانسان الذى يرضى الا يكون شيئا اكثر من نفسه انما يعيش فى سجن ٠٠٠ ان عينى ليست كافية بالنسبة الى ، ولهذا فانى سأرى خلال عيون الاخرين ، وان عالم الواقع ـ من خلال عيون الاخرين ـ غير كاف أيضا ، ولهذا فانى سأرى ما اخترعه الآخرون ، بل انى لأحس بأن عيون البشرية كلها لا تكفينى .. اننى أشعر بالاسف لان الحيوانات لا تستطيع أن تؤلف كتبا ! كم كان يسعدنى ان أعرف الانطباعات المختلفة على وجه الفار أو النحلة مثلا !

ان الخبرة الادبية فضلا عن أنها تداوى هذا الجرح ، (جرح العزلة والضآلة) فانها ـ على عكس كثير منالخبراتالاخرى ـ لا تقضى على ميزة استقلالنا الذاتى ٠٠ اننى بقراءة الادب العظيم أصبح ألف رجل ومع هذا أبقى أنا ٠٠ وكسماء الليل فى القصيدة الاغريقية ، فانى ارى بالوف العيون ، ولكننى انا الذى يرى ٠٠٠ هنا ، كما فى الحب ، كما فى العبادة ، كما فى العمل الخلقى ، كما فى المعرفة ، انا اتخطى حدود نفسى ، ومع ذلك فانا اكثر تحقيقا لنفسى من اى وقت آخر ٠

هوامش المقال

١ ـ هنالك نوع آخر يطلق عليه « بناء القصور المرضى » ٠ وفيه يفر المريض الى نفسه كلما سنحت له الفرصة ليستغرق فى احد احلام اليقظة ، الذى يعتبر بالنسبة له مصدر السرور الوحيد فى حياته ، ومع ذلك فهو لا يحاول أبدا أن يتخذ اية خطوة عملية لتحقيقه ٠

٢ ـ يروى « ترولوب » فى ترجمته لحياته كيف كان يطور رواياته ٠ ومن طريقة عرضه يتضح انها كانت فى الاصل من قبيل ما يطلق عليه المؤلف « بناء القصور الانانى » ٠

٣ ـ عادة مع واقعية العرض ايضا الا أن الاخيرة لا تعنينا كثيرا فى النقاش التالى ٠

٤ ـ البروفيسور « توكين » هو استاذ الادب واللغة الانجليزية بجامعة أكسفورد حتى سنة ١٩٥٩ ٠ ومن أشهر مؤلفاته The Fellowship of the Ring (وهو نوع من قصص الحوريات) فى ثلاثة أجزاء ٠ وهو محل اعجاب المثقفين الانجليز واثارتهم ٠

٥ ـ كان « وردزورث » اول من هاجم مايطلق عليه : Poetic Diction ومن قبله كان الشعراء مثلا يستعملون eler بدلا من ever ، oft بدلا من often الخ ٠ كما كانوا يطلقون على المرأة مثلا كلمة Nymph : حورية .. الخ .

٦ ـ يذكر المؤلف انه كان ولا يزال من قراء هذا النوع من القصص ، وانه مامن مرة ذكر النقاد فيها شيئا فى هذا المجال الا وكشفوا عن جهل شنيع ٠ وهذا طبعا ناجم عن عدم قراءتهم لما ينقدون .

٧ ـ ان احد عيوب القصة المفرطة فى الاثارة أن الفضول فيها يدفعنا الى أن نقرأ بعض القطع بصورة أسرع مما أراد القصاص ٠

٨ ـ احد نصوص الانجيل على لسان السيد « المسيح » وعبارة (من أجل) واردة فى النص العربى ٠ وليست فى الكتاب . والنص كما فى النسخة العربية من الانجيل هو : « ان من أراد أن يخلص نفسه يهلكها ، ومن يهلك نفسه من أجل يجدها » (آية ٢٥ الاصحاح السادس عشر : انجيل متى »

* من الواضح أن المؤلف يشير الى الكلاب عادة تؤثر أن تتبول أو تتبرز على عمد المصابيح أو بجوارها .





ديوان المزرد ابن ضرار الغطفانى

تحقيق : خليل ابراهيم العطية
نقد : الدكتور حسين نصار

اخوة ثلاثة .. عاشوا فى أواخر العصر الجاهلى وأوائل الاسلامى ، وكلهم قال الشعر . كان أكبرهم يدعى يزيد ، واوسطهم معقلا ، واصغرهم جزءا ، وابوهم ضرارا ، من بنى ثعلبة بن سعد ابن ذبيان الغطفانيين .

ولقب الأكبر مزردا حين قال يصف زبدة :

فجاء بها صفراء ذات أسرة ... تكاد عليها ربة البيت تكمد
فقلت : تزردها، عبيد ، فاننى ... لدرد الموالى فى السنين مزرد

فطلب الى من سماه « عبيدا » أن يبتلع هذه الزبدة ، ووصف نفسه أنه يبر الشيوخ الذين أسقطت السنون أسنانهم فيلقمهم الزبد .

ولقب معقل الشماخ . اما جزء ، الذى كان اقلهم شعرا ، فلا نعرف لقباله .

وكثر شعر الشماخ الجيد ، فعنى به المؤرخون والنقاد والرواة . وكان ديوانه اول ما طبع للاخوة ، قام على طبعه وشرحه الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطى ، فى مطبعة السعادة ، فى سنة ١٣٢٧ هـ . ونشر المستشرق براو Breau قصيدته فى وصف القوس ، فى مجلة WZKM ، العدد ٣٣ ، الصفحات ٧٤ ـ ١٠٨ . ونشر جاير Geyer احدى اراجيزه .

ولم يلق شعر مزرد ما لقى شعر أخيه من عناية ، فلم تكثر روايته ، وقل الاستشهاد به . ولم يشر القدماء الى جمع هذا الشعر فى ديوان ، بل كان اقدم من فعل ذلك حاجى خليفة فى كشف الظنون ١ : ٨١٤ .

ثم عثر الأب أنستاس مارى الكرملى ، فى دمشق ، فى سنة ١٩٠٨ م ، على مخطوط يضم شعر مزرد ، بين عدة كتب أخرى ، فاشتراه . وبعد وفاة الأب ، انتقل الديوان الى مكتبة المتحف العراقى ، ووضع تحت رقم ١٣٩٤ . وعلى هذه النسخة ، اعتمد السيد خليل ابراهيم العطية فى تحقيق الديوان ، ونشره فى مطبعة أسعد فى بغداد ، فى سنة ١٩٦٢ م .

ووصف المحقق المخطوط ، فأبان أن ديوان مزرد يبدأ بالورقة ٩٣ وينتهى بالورقة ١٣٩ . ولما كان الكتاب السابق عليه فى المخطوط ينتهى بالورقة ٧٦ ، استنبط المحقق أن الديوان يفقد من اوله ١٧ ورقة .

ولجا المحقق الى الحساب ، فوجد أن كل صفحة من الديوان تحتوى على ١٣ سطرا ، وأن مسطرته ٢٠٫٥ × ١٦ سم ، وأن الأوراق الأولى كانت الورقة منها تتسع لأربعة أبيات مع شرحها .

وطبق ذلك الاحصاء على المفضلية الدالية التى تتالف من ٤٢ بيتا ، واضافها الى الديوان ، وقال عنها : « لا يمكن أن يتطرق الشك فى أنها كانت فى عداد الأوراق المفقودة » . فخلص الى أنه « اذا صح هذا الافتراض نكون وجدنا عشر ورقات منه » .

ووصف النسخة الشيخ محمد رضا الشبيبى ، الذى قدم للديوان ، فقال : « والنسخة ـ على شذوذ أوراق منها ـ نسخة ممتازة بجودة خطها ودقة ضبطها . ومن مميزاتها اتصال سند روايتها او شرحها او تصحيحها ببعض ائمة الأدب واللغة .. » ولكن المحقق اضاف الى ذلك القول احترازا ، حين قال : « والنسخة على نفاسة خطها وضبطها لا تخلو من تصحيف أو سهو ، رغم معارضة الصفانى لها بأصل صححه ابن العصار »

وتعرض المحقق للعلماء الذين اتصلوا بالديوان ، وكانت لهم آثار فى النسخة التى عثر عليها ، فقال : « جاء فى الورقة ١٣٨ منها :

كان فى الاصل ما هذا صورته : نسخت هذا الديوان من نسخة بخط الشيخ ابى الحسن عل بن محمد بن دينار ـ أدام الله عزه ـ وفى اخرها بخطه ايضا : وجدت رواية يعقوب بن السكيت على سياقة الشعر ، ويخل ثعلب بشىء من التفسير ، واكثره يأتى به لفظا بلفظ . فاثبت من رواية يعقوب ما أمكن موضع الاثبات ، وتركت ما لم يكن .

والمفهوم من ذلك أن النسخة التى بين أيدينا تشمل رواية ابن السكيت وغيره الى جانب تفسير ثعلب ، وأن ما ذهب اليه لويس شيخو وكارل بروكلمان من انها برواية ابن السكيت وحده ليس صحيحا تماما » .

وختم بان قال : « وعلى هذا فنسختنا تحوى شعر المزرد ، بروايتى أبى عمرو ويعقوب كليهما .. » .

وبالرغم من الجهد الطيب الذى بذله المحقق فى هذه المسالة، لا زالت صورتها غير جلية .

فالواضح من العبارة السابقة ومما جاء فى آخر المخطوط ان كاتبه هو العالم اللغوى الحسن بن محمد الصغانى (٥٧٧ ـ ٦٥٠) . وقد اعتمد فى نسخه على أصل بخط على بن محمد ابن دينار (٣٢٠ ـ ٤٠٩) .

ثم عارضه على أصل بخط على بن عبد الرحيم المعروف بابن العصار . وفرغ من ذلك فى تاريخ حدده الرجل ، فقال : « بلغ العراض باصل صححه ابن العصار وتممه بخطه . وكتب الملتجىء الى حرم الله تعالى الحسن بن محمد .. فى ذى الحجة من شهور سنة تسع وأربعين وست مئة .. » .

ويتضح من العبارات أيضا أن ابن دينار ذكر أنه وجد أمامه روايتين مشروحتين من شعر مزرد . أولاهما رواية أحمد بن يحيى المعروف بثعلب (٢٠٠ ـ ٢٩١) ، وعنى بتفسير الشعر لفظا فلفظا ، وان أخل بشىء منه . والثانية رواية يعقوب بن اسحاق السكيت (١٨٦ ـ ٢٤٤) الذى لم يستقص الشعر شرحا ، وانما شرح أجزاء منه بعد أجزاء .

وواضح من عبارة ابن دينار أنه أورد رواية ثعلب وشرحه برمتهما . أما شرح ابن السكيت فأورد منه « ما أمكن » فقط . فلا يفهم اذن « أن النسخة التى بين أيدينا تشمل رواية ابن السكيت » ، بل أجزاء منها .

والدليل على ذلك ـ الى جانب قول ابن دينار ـ ماجاء من هذه الرواية ـ فيما ارجح ـ فى المصادر الاخرى دون ان يكون له ذكر فى الديوان الذى بين أيدينا .

قال البكرى فى معجم ما استعجم ص ٣٢٠ : « ذات التنانير .. أرض بين الكوفة وبلاد غطفان ، قاله يعقوب ، وانشدلمزرد :

فما نمت حتى صـــاح بينى وبينهم
بذات التنانير الصـــدى والعوازف »

والبيت خلو من كل تعليق فى الديوان ٥٥ .

وقال البكرى ص ٦١٩ : « ذيالة ، بفتح أوله : قنة من قنن الحرة ، لبنى ثعلبة بن عمرو بن ذبيان ، ولأشجع ، بين نخل وبين خيبر ، تناغى حليفا وأعيارا ، وهى بينهما . وحليف : جبل لبنى ثعلبة واشجع أيضا . وأعيار : قنن لهم . قـال مزرد :

الا ان سلمى مغـزل بذياله خذول تراعى شادنا غيرتوءم (١)

رجميع ما ذكرته منقول من خط يعقوب بن السكيت» . ولم يرد فى الديوان ص ٢٣ من كل هذا الشرح غير عبارة قصيرة ، قال : « وروى : بذيالة ، وهى من الحرة بين نخل وبين خيبر »

وقال البكرى ص ١٢٨١ : « مويسل » .. قال يعقوب:هومويه عذب لبنى طريف بن مالك من طيىء .

قال مزرد :

تردد سلمى حول وادى موسل ... تردد أم الطفل ضل وحيدها
وتسكن من زهمان أرضا عذبة (٢) ... الى قرن ظبى حامدا مستزيدها

وقرن ظبى : ابرق ببلاد ابى بكر بن كلاب ، من أسافل وادى الشطون : والشطون : من اذيال الحمى العليـا . وزهمـان واد يقع فى الرمة لبنى فزارة . قاله كله يعقوب » ولا شىء من ذلك الشرح فى الديوان ٥٦ .

وقال البكرى ص ١٣٢٢ : « قال ابن السكيت : النقعاء : هى خلف المدينة وأنشد لمزرد :

أكلفتمانى ردها بعـد ماأنت ... على مخرم النقعاء من جوف هيثم

ولم يرد التفسير فى الديوان ٣٠ .

وجاء فى اللسان (مادة ولد) : « قال ابن السكيت فى قول مزرد الثعلبى :

تبرأت من شتم الرجال بتوبة ... الى الله منى ، لاينادى وليدها

قال : هذا مثل ضربه ، معناه أى لا ارجع ولا أكلم فيها كما لا يكلم الوليد فى الشىء الذى يضرب له فيه المثل » . واقتصر فى الديوان ٥٧ على شرح ثعلب .

وأورد البكرى ابياتا مفسرة عن ابن السكيت ، من المفضلية المفقودة من الديوان ، التى لا يشك المحقق فى كونها فيه قبل ضياع الأوراق التى ضاعت منه . ولكن المحقق لم يابه لهذا الشرح ،

---

(١) سلمى غزالة تخلفت بذيالة لتراقب ابنها الوحيـــد وترعاه .

(٢) العذبة : الارض الطيبة البعيدة من الماء والوضم . حامدا مستزيدها : يحمدها من يطلب زيادة الخير منها .

واغفله حين أورد القصيدة (الديوان ٧٥) ، وكان ينبغى عليه أن يورده ، ليتفق عمله مع اعتقاده أن الديوان يشمل رواية ابن السكيت .

قال البكرى ص ٢١٥ : « قال يعقوب : اير : جبل بنى الصادر بن مرة . وأنشد لمزرد بن ضرار :

فأية بكنديـر حمار ابن واقع رآك باير فاشتاى من عتائد (١)

قال : وعتائد : هضاب أسفل من اير لبنى مرة ..

وقال البكرى ص ٧٦٩ : « سويقة بلبال .. ظرب محـــدد معلوم ، بأسفل ذى طلوح . وذو طلوح : واد لبنى ثعلبة ، بين الخشبة وبين حرة النار . وذكر ذلك يعقوب ، وانشد لمزرد :

ســـويقة بلبـــال الى فرجاتهـــا
فذو الغصن أبكتنى لسلمى معاهدى

الفرجات : ثنايا ومطالع فى جبال المصامة ، واحدتها فرجة . وذو الغصن : غـــدير من غدر حرة النـــار ، مقابل المصامة . والمصامة : قنان تتصل طويلة حتى تنحدر من صلب حرة النار مشرقة ، حتى تقطع الى وادى نخل . قال ذلك كله يعقوب ، ونقلته من خطه » .

وقال البكرى ص ٨٤٠ : « قال يعقوب : الصلعاء : أرض لبنى عبد الله بن غطفان ، ولبنى فزارة ، بين النقرة والحاجر ، تطؤها طريق الحاج الجادة الى مكة . وأنشد لمزرد :

تأوه شيخ قاعد وعجوزه حريبين بالصلعاء أو بالاساود (٢)

وقال ص ١٠١١ : « قال يعقوب : غيقة : قليب لبنى ثعلبة حذاء النواشر ، والنواشر : قارات بأعلى وادى المياه . ووادى المياه : لهم ولأشجع . وأنشد لمزرد :

تحن لقاح الثعلبى صـــبابة ... لأوطانها من غيقة فالفدافـد

قال : والفدافد : رواب فى أرض جهاد ، بين رحرحان وبين الخشبة ، لبنى ثعلبة بن سعد بن ذبيان أيضا » .

وقال ص ١٣١٠ : « قال يعقوب : نصع : جبل أحمر بأسفل الحجاز ، مطل على الفور ، عن يسار ينبع ، لجهينة . قـــال مزرد :

أتانى وأهلى فى جهينة دارهم ... بنصع فرضوى من وراء المرابد

قال : ورضوى : جبل لجهينة ، بين ينبـــع والحوراء . والحوراء : فرضة من فرض البحر ، ترفأ اليها السفن من مصر . وينبع : وادى على بن أبى طالب رضى الله عنه . ورضوى: قفاها حجاز ، وبطنها غور ، يضر به ساحل البحر . والمرابد : عيون فيها نخل لقريش وبنى ليث بأسفل جراجر ، وهو واد لجهينة . نقلت جميع ذلك من خط يعقوب » .

كذلك أهمل المحقق تفسير الأبيات الأخرى التى الحقهـــا بالديوان ، واخذها من البكرى الذى أوردها مفسرة عن ابـــن السكيت . قال البكرى فى ص ١٢٣٣ : « قال مزرد :

تدب مع الركبان لا يسبقونها ... وحلت بجنبى عزور فالمشلل

قال يعقوب : عزور : واد قريب من المدينة . والمشلل : جبل وراءه على موطىء الطريق » . وانظر الديوان ٨١ .

كل ذلك يبين لنا مقدار ما تركه راوى الديوان من شرح ابن السكيت ، وأن النسخة الحالية لاتشمل كل مابذله ذلك العـالم فى شعر مزرد .

اما تصريح المحقق بان النسخة تحوى رواية ابى عمـــــرو الشـــيبانى ايضـــا ، فتصريح لا داعى له . فقـــد اخـــذ ثعلب وابن السكيت كلاهما روايته ، ودوناها . فذكرهما يغنى عن ذكره .

وحاول المحقق أن يتتبع شعر مزرد فى المصادر الأخرى ، ليعتمد عليه فى تحقيق شعر الديوان ، وليضيف اليه ما سقط منه . واعطانا قائمة بالمصادر التى رجع اليها .

ولكنى اختلف معه فى شىء يتصل بها ، وارى انه يجب ان

---

(١) : استعن وادع . الكندير : الحمار الغليظ . اشتاى : سبق .

(٢) حريب : مسلوب .

يعرض على القراء والدارسين. فبعض مصادره طبع اكثر من مرة، فأهمل المحقق الطبعات الحديثة ورجع الى القديمة دون سبب .

مثال ذلك الاشتقاق لابن دريد ، واصلاح المنطق لابن السكيت والبيان والتبيين للجاحظ ، والحيوان له ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وغيرها . قد يجب ذلك فى بعض الكتب ، التى أهمل المتأخر فى تحقيقها ، فبقى للطبعة القديمة مزاياها وفضلها . ولكن تعميم ذلك العمل فيه الغاء لما فى هذه الطبعات الحديثة من جهد زائد عما كان فى الطبعات القديمة ، منحها فضلا يوجب الرجوع اليها . وقد كان لذلك العمل آثاره .

كانت بعض الطبعات القديمة بدون فهارس ، ففات المحقق بعض ما فى هذه الكتب من شعر مزرد . فقد روى الجاحظ فى الحيوان ١ : ١٧٦ له :

فجاءت كخاصى العير لم تحل عاجة
ولا جاجة منها تلوح على وشم (١)

وأورد ابن المكرم البيت مرتين فى اللسان ، فى جوج وعوج، ونسبه الى أبى خراش الهذلى .

وعزا له الجاحظ فى الحيوان ٥ : ٦٣ والبخلاء ٢٢٤ :

فأبصر نارى وهى شقراء أوقدت
بعلياء نشز ، للعيون النواظر

وقال الجاحظ فى الحيوان ٥ : ٢٦٠ : « أنشد الأصمعى لمزرد بن ضرار ، فى تشبيه الجرع فى حلوق الابل بجثمان الزباب (الفار) .. فقال فى وصف ضيف له سقاه ، فوصف جرعه :

فقلت له : اشرب لو وجدت بهازرا
طوال الذرى من مفرهات خناجر
ولكنما صادفت ذودا منيحة
لمثلك يأتى للقرى غير عاذر
فأهوى له الكفين وامتد حلقه
يجرع كأثباج الزباب الزنابر (٢)

ووافق ابن قتيبة فى المعانى الكبير ٦٥٦ الجاحظ على هذه النسبة . ولكن ابن الشجرى خالفهما فى حماسته ٢٨٥ فنسب الشعر الى جبيهاء الأشجعى .

واهمل المحقق ايضا ما اورده صاحب اللسان وعزاه الى الشاعر . جاء فى مادة صبح :

« المصبح والمصباح من الابل : التى تصبح فى مبركها لا ترعى حتى يرتفع النهار ، وهو مما يستحب من الابل وذلك لقوتها وسمنها . قال مزرد :

ضربت له بالسيف كوماء مصبحا
فشبت عليها النار فهى عقير (٣)

وفى مادة عجر : « يقال : عجر الريق على انيابه : اذا غضب به ولزق ، كما يعجر الرجل بثوبه على رأسه .

قال مزرد بن ضرار أخو الشماخ :

اذ لا يزال يابسا لعابه
بالطلوان عاجرا أنيابه

وفى مادة قعع : « القعقاع : الحمى النافض تقعقع الأضراس ، قال مزرد أخو الشماخ :

اذا ذكرت سلمى على النأى عادنى
ثلاجى قعقاع من الورد مردم (٤)

واورد البغدادى فى خزانة الأدب ١ : ١٥٢ الأبيات التالية :

لعمرى ، لئن أمسى يزيد بن نهشل
حشا جدث تسفى عليه الروائح
لقد كان ممن يبسط الكف بالندى
اذا ضن بالخير الأكف الشحائح

(١) العاجة : السوار . والجاجة : خرزة نفيسة .
(٢) البهازر : النوق العظيمة . والخناجر : النوق الغزيرة اللبن . والذود : الجماعة من النوق . والاثباج : مابين الكاهل الى الظهر . والزنابير : الصغيرة .
(٣) الكوماء الناقة العظيمة السنام . والعقير : الذبيحة .
(٤) الورد : الحمى . مردم : دائم .

فبعدك ابدى ذو الضغينة ضغنة
وشد لى الطرف العيون الكواشح
ذكرت الذى مات الندى عند موته
بعاقبة اذ صالح العيش طالح
اذا آرق أفنى من الليل ما مضى
تمطى به ثنى من الليل راجح
ليبك يزيد ضارع لخصومة
ومختبط مما تطيح الطوائح
سقى جدثا أمس بدومة ثاويا
من الدلو والجوزاء غاد ورائح
عرا بعد ماجف الثرى عن نقابه
بعصماء تدرى كيف تمشى المنائح

وعلق عليها بقوله : « نسب النحاس هذه الأبيات فى شرح أبيات الكتاب ـ وتبعه ابن هشام ـ للبيد الصحابى . وحكى الزمخشرى أنها لمزرد أخى الشماخ . وقال ابن السيرافى : هى للحارث بن ضرار النهشلى يرثى يزيد بن نهشل . وقال النيلى: انها لضرار النهشلى . وذكر البعلى أنها للحارث بن نهيك النهشلى . وقيل : هى لمهلهل . والصواب أنها لنهشل بن حرى ، كما فى شرح أبيات الكتاب لابن خلف ، وكذا فى شرح أبيات الايضاح . والله أعلم » .

وأهمل المؤلف رثاء عمر بن الخطاب ، الذى ورد فى أكثر مراجعه ، ويتنازعه الاخوة الثلاثة جميعا :

جزى الله خيرا من أمير ، وباركت
يد الله فى ذاك الأديم الممزق
فمن يسع أو يركب جناحى نعامة
ليدرك ما حاولت بالأمس يسبق
قضيت أمورا ثم غادرت بعدها
بوائق فى أكمامها لم تفتق
وما كنت أخشى ان تكون وفاته
بكفى سنتى أزرق العين مطرق (١)

ويلاحظ فى هذا الشعر المهمل قسمين . قسم أهمله المحقق لأنه لم يتنبه اليه كالشعر الوارد فى اللسان ، عدم تنبهه الى ورود كثير من الشعر لمزرد فى مصادر اخرى لم يرجع اليها. ولا اتحدث عنه الان . وقسم اهمله لانه ـ فيما ارجح نسب الى مزرد والى غيره من الشعراء . ويضعنا ذلك أمام مسألة يجب بسط الحديث عنها . فالراى عندى أن ذلك القسم من الشعر يجب ايراده فى الديوان ، ثم يقرن به تنبيه الى النزاع فى نسبته ، وأن اهماله خطأ من المحقق ، لأنه ربما كان للشاعر ، وكان النزاع فيه نتيجة خطأ من المتنازعين . واذا كان المحقق عجز عن البت فى نسبته ، فربما أتى باحث بعده واستطاع ذلك . واذا كان المحقق يريد الحيطة الكاملة ، ففى امكانه فصل هذا الشعر على حدة ، والتنبيه الى النزاع فيه فى مقدمته . ولو طبقنا طريقة المحقق فى اهمال الشعر المتنازع فيه ، لأهملنا شعرا كثيرا جدا ، بل لوجب على المحقق نفسه أن يحذف من الديوان واحدة من أجمل قصائد مزرد ، هى مفضليته اللامية . فقد ورد فى شرح المفضليات لابن الانبارى ص ١٦٠ بشأنها : « قال احمد (يريد ابن عبيد) : قال أبو عمرو الشيبانى وجميع شيوخنا : ان هذه القصيدة لجزء بن ضرار أخى الشماخ » . ووجب عليه أيضا أن يحذف بعض ما الحقه بالديوان من شعر ، لأن غير ما رجع اليه من مصادر يعزوه الى غير مزرد .

اضاف مثلا فى ص ٧١ الأبيات التى منها :

وأعرض ، انى عن هواكن معرض
تماحل غبطان بكن وبيد (٢)

وهو منسوب الى جميل بثينة فى منتهى الطلب من أشعار العرب لابن المبارك ١ : ١٦٥ (ديوان جميل ٦١) .

(١) البوائق : الدواهى . والسبنتى : الجرىء .
(٢) تماحل : بعد .

وعدم استقصاء المحقق لما في مصادره من شعر مزرد ، جعله لا يتنبه الى اشعار موجودة فى الديوان ، ولكنها وردت فى هذه المصادر بروايات اخرى · او الى تحريفات وقعت بالمتن · مثال ذلك ماجاء فى ص ٢٤ : « والشرى : بلد شرى الفور ، وهى جبال تهامة » · والصواب ماجاء فى معجم ما استعجم للبكرى ٧٨٥ : « قال يعقوب : الشرى : شرى الغود ، وهى جبال تهامة ·· ·

وفى ص ٤٧ : « اى كذا ما أجزى فى المهاداة ، وان أقل فليس بحرى بمنزوح ولا صوتى نابح » والصواب : « ولا صوتى بأبح » كما قال المرزبانى فى معجم الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، ص ٤٨٣ : « كذاك جزائى فى المهاداة ، فليس بحرى بمنزوح ولا صوتى بح . والصحل مثل البحوحة فى الحلق » .

وفى ص ٦٢ :

لظـــل النهـــار رانيـــا وكأنه
اذا كش ثور من كريض ـ منمس (١)

والأصوب رواية الجاحظ فى الحيوان ٥ : ٤١٠ : « لظـــل اليها رانيا .. » اذ أن ذكر النهار قلق هنا .

وفى ص ٦٧ قال فى هجاء زياد بن عوف :

تشاخت ابهاماك ، ان كنت صـــادقا
ولا برئـــا من داحس وكنـــاع (٢)

والاليق بالهجاء ما فى اللسان (مادة دحس) :

تشاخص ابهاماك ، ان كنت كاذبا ..

وبالرغم من جودة النسخة للأســباب التى ذكرت ، ومن الجهد الذى بذله المحقق ، لا زالت توجد مواضع مضطربة أو غامضة فى النص ، أهملها المحقق ولم يشر اليها ، ومواضـع محرفة لم يتنبه اليها ، ومواضع أخطأ فى ضبطها ، وربما كان ذلك من تغيير الطبع .

ومن أمثلة خطأ الضبط ما جاء فى ص ٣٣ س ٧ : « لذ ولذيذ ، بين اللذاذة ، وقد لذذته لذاذة » باسناد الفعل الى الغائبة والمعروف فى مثل هذا الموضع اسناده الى المتكلم او المخاطب .

وفى ص ٤١ ص س ١٥ : هوى ، بفتح الهاء ، والصواب ضمها لأن الكلمة مصدر هوى يهوى .

وفى ص ٦٠ س ٣ : جعلت دمى ، باسناد الفعل الى المتكلم ، والصواب اسناده الى المخاطب ، لأنه يحدث عرابة المذكور فى فى البيت قبله .

ومن امثلة التحريف والاضطراب ما جاء فى ص ٢٣ س ١٣ : « والشادن : ولدها كلما شـدن وتحرك ودب بين يديها » . وكانت العبارة فى الاصل « ·· كما شـــدن ·· » والصـــواب لماشدن ، وانظر ص ٥٧ س ٧ من الديوان .

وفى ص ٢٧ س ١٢ : « أى لا أفزع من الذئب وصوته فليستخف لذلك قلبى وعقلى » .

والصواب : فيستخف .

وفى ص ٣٠ س ٢ أورد البيت :

قـــرين وحصـــن ان أناس تغيبـــوا
حمـــاتى ورهط ابن الحصين بن كـــردم

ثم قال : « ويروى : تغيبوا » !

وفى س ١١ من الصفحة نفسها : « الضؤلة بالهمز مثله ضؤل ضالة » · ولا معنى له · وربما كان صوابه : « الضؤلة بالهمز فعله ضؤل ضآلة » .

وفى س ١٧ من الصفحة نفسها ، وفى التى بعدها : محزم ، بمعنى منقطع أنف الجبل . والصواب مخرم .

وفى ص ٣١ س ٨ : « صار ممن هجوته الضواة فى الفرزم » وكانت العبارة فى الأصل : صارت . ولعل الصواب : « صارت فيمن هجوته كالضواة فى الفرزم » أى صارت قذيفتى التى وجهتها الى من هجوته ، صارت فيه كالغدة فى البعير المسن .

وفى س ١١ من الصفحة نفسها يقول فى شرح قول الشاعر عسوف السرى : « تطيل العشا حتى تمسى » . ولعل الصواب : « تطيل المشى حتى تمسى » ..

وفى ص ٣٢ س ٦ : « الوخط : النبذ من الشيب ، يقال : قد وخطه القتير وحضه وتبلغ فيه » · وكانت كلمة « وحضه » فى الأصل « وحيـطه » . والكلمتـان خطـأ ، والصـواب : وخضه .

وفى ص ٣٤ س ١٩ : « والماء النمير : الذى نجع فى البدن » واخشى ان تكون محرفة عن : الماء النمير : الذى ينجع فى الرى ، كما فى اللسان « مادة نجع » .

وفى ص ٣٥ س ٢٢ كان الأصل : « من عتق الفرس جشـة صوته ، وهو صوت الى البحح » فزاد عليها المحقق : أقرب ، ولا داعى لزيادتها .

وفى ص ٣٦ س ١٦ : « امتد :انتصب منه موضع قد ذكره » وأعتقد ان الصواب : « امتد : انتصب فيه : موضع قد ذكره » وانظر الصفحة التالية .

وفى ص ٣٧ س ٦ : « أو السيد السيد فى لغة هذيل الأسد » ولابد من حذف أحد السيدين .

وفى س ١١ من الصفحة نفسها : « قال : جاءت اضمامة من القوم عظيمة . يعقوب : واضمامة » . ولا معنى له . ولعل الصواب : « يعقوب : ضمامة » .

وفى ص ٤٠ س ١١ : « ونمى بها : بلغ وارتفع وارتفع الى نسب الخيل الى الخيل » . واضطرابها جلى ، ولعل الصواب : بلغ وارتفع الى نسب الخيل » .

وفى ص ٤١ س ١٠ فى حديثه عن جرى الفرس : «تخاذل : أى لا يخلل بعض أعدائه بعضا » . والصواب : عدائه أى عدوه .

وفى سن ١٤ : « وأعد مصدق : اى يعدل صدقا فى العدو والصواب : أى يعد صدقا ..

وفى ص ٤٢ : « المقربة : التى تعلف عند البيوت ولا تنزل ترود لنفاسها » وكانت كلمة « تنزل » فى الاصل « نزل » . والصواب : « لا تترك ترود لنفاستها » .

وفى ص ٤٤ س ١٣ : « زهتها : دفعتها وشبـــتها » . والصواب : رفعتها .

وفى ص ٥٢ س ٤ كان الاصل : « وقال يهجو بنى عبد غنم قومه دنيا ونزل بهم .. » فأصلحها المحقق الى : « وقال يهجو بنى عبد غنم قومه وكان نزل بهم .. » . ولا لزوم لما حذف ولا لما زاد ، فدنيا هنا اى قومه الادنون .

وفى ص ٦٣ س ١٠ : « ان حملوا ثقلا لم به هذا ينهضوا هذا تفسير البيت الأول » . وواضح أن الصواب : « .. لم ينهضوا به ، هذا تفسير .. »

واخشى أن يكون كثير مما ذكرت من أخطاء الطبع لا التحقيق .

ووقع المحقق فى بعض تعليقاته فى أخطاء كنت أحب أن يبرأ الكتاب منها . فقد عرف فى ص ٢٥ ابن السكيت بأنه « أحد ائمة الكوفيين » بالرغم أن بقية عبارته تناقض ذلك ، اذ قال : « أخذ عن أبى عمرو الشيبانى والفراء وابن الأعرابى » وهم من الكوفيين ، وقال : « وروى عن الأصمعى وأبى عبيدة » وهما من البصريين . ففى عبارته تساهل ، والأصوب أن يقال : « احد ائمة البغداديين » الذين جمعوا بين مذهبى البصرة والكوفة .

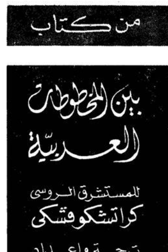
وعرف فى ص ٣٣ عمرو بن أحمـــر فعده « من شــعراء الجاهلية » . وهو من الاسلاميين ، وقد وضعه محمد بن سلام فى الطبقة الثالثة من الاسلاميين .

ومهما يكن الأمر ، فقد وضع المحقق أمامه منهجا حاول أن يحققه ، وان كان لم يبينه لنا ، فقد حاول أن يسبغ شعر مزرد ، ويخرجه ، ويذكر رواياته ، وحاول الأمر نفسه مع الشواهد القليلة الموجودة ، مع نسبة ما لم ينسب منها .

---

(١) كش : صوت · الثور · القطعة من اللبن الجامد · والكريض : بقلة تدق فتوضع فى الثــور · والمنمس : المخطوط .

(٢) تشاخت : دنا وهزلا · والداحس والكناع : مرضان ·



في اعوام ١٩١٨ – ١٩٢٠ كان المستعربون في بتروجراد (١) يحيون حياة قاسية . وكانت المدينة باسرها هامدة جائعة . وكان على المؤسسات العلمية أن تقطع اعمالها مع حلول ظلام المساء . وانزوت المحاضرات الجامعية عن الاستعراب في أحد أركان المكتبة . وهناك كانت الحرارة لا تزيد على ثلاث درجات مئوية . وأحيانا ما يتجمد الحبر وهناك ايضا تماسكت تماسكا قويا تلك الصحبة الصغيرة العنيدة التي انتابها الحزن على فراق أصدقائها الاخرين . ذلك انه في سنة ١٩١٧ انتقلت أحسن مخطوطات المتحف الاسيوى الى مدينة ساراتوف .ولقد كانت تعاودني مرارا رغبة في التطلع الى صديق قديم من بين هذه المخطوطات وأن أتصفح أوراقه المألوفه لي وان اتحقق من الفكرة التي تلالأت في ذهني عندما عرفته في المرة الاولى .

وكان الاحساس بكل هذا قويا عندما أسس مكسيم جورجي دارا لنشر الادب العالمي . وتمكن المجمع الاستشراقي لهذه الدار من توحيد كل المستشرقين هناك في عمل جذاب على برنامج واسع لاول مرة . وكان قد اعد برامج كبيرة عن الادب العربي والكتب التي يجب ترجمتها .

وجاء في الدور الاول « كتاب الاعتبار » وهو ذكريات معاصر الغزوات الصليبية الاولى . وكان أول ما يجب عمله هو أن يتعرف القراء الروس على صورة حية لكل ذلك العصر صورت بأسلوب سهل بسيط في ذكريات ابن منقذ الكاتب القصاص والفارس الصياد .

وعند تحريري لترجمة ابن منقذ وخلال اعدادي لمقدمةالترجمة راودني التفكير من جديد في المؤلفات الاخرى لهذا الامير الاديب وكان قد كتب اكثر من مرة عن هذه المؤلفات وكانت دهشتي الكبرى حين رأيت أن ليس ثمة من وجه اهتمامه نحو ماكتبه « فرين » (٢) في عشرينيات القرن الماضي حين أشار بطريقة خاطفة الى مؤلف لاسامة بن منقذ بخط يده هو كتاب « المنازل والديار » المحفوظ في المتحف الاسيوى . ووجدت هذهالاشارة أيضا بالصدفة لدى آحد اسلاف « فرين » واعني به « دورن » ثاني مدير للمتحف الاسيوى . وانني أعترف بانني لم أصدقه أول وهلة في هذه الاشارة . فقد بدا لي أن ذلك امر أقرب الى الاستحالة . ذلك أن العالم الاوروبي وبخاصة المستشرق الفرنسي « ديرابنور » قضى ما يقرب من نصف حياته فيدراسة اسامة بن منقذ ، ومع هذا لم يكن يعرف شيئا عن هذا المخطوط الذي كتب بخط يد فارسه اسامة . وبالطبع فان مكانة « فرين » العلمية كانت ضخمة وعلى هذا كان من الواجب الاستماع اليه حتى في ملاحظاته العرضية . وكان « فرين » قد بدأ الكتابة منذ اكثر من مائة عام في وقت لم تكن تعرف فيه اى مؤلفات أخرى لاسامة . ولعله خلط بين هذا المؤلف وبين مؤلف أخر لاسامة كان تحليل الشهرة في ذلك الوقت . لكن كيف استطاع « فرين » أن يثبت ان هذا المخطوط بخط اسامة نفسه ؟ لقد حاولت أن آجد أية اشارة في مصادرأخرى يمكن ان تجيب عن هذا السؤال ولكن بدون جدوى ، وكان عبثا ان صدعت راسي من اجل ذلك في ليالي الشتاء القاسية من عام ١٩٢٠ عندما كنت اقف على حراسة بوابة المنزل .

على أن تلك المخطوطات الراحلة لم تعد ثانية الى عشها الا في صيف سنة ١٩٢١ . ولعل أول ما انتابني من افكار عندما كنا نحل أربطة هذه المخطوطات أن ابحث عن المخطوط الذيكتبه اسامة بخط يده . وحملت صناديق المخطوطات الى البناء القديم للمتحف الاسيوى الذي كانت هيئة ادارته صغيرة أنذاك لكنها كانت متحابة ومتماسكة طيلة تلك السنوات الماضية ولقد ارتجفت يدي حين وقع بينها مجلد ضخم برموزهالمكتبية الضرورية . وتملكني رعب من فتحه . وران الشك على خاطري: « أحقا اني سأطالع في هذا المجلد سطورا كتبت في حياة صلاح الدين وريتشارد قلب الاسد بيد معاصرهما صديق الاول وعدو الثاني ؟ » . وكان أول انطباع عن المجلد مخيبا للامل فجلدته السوداء غير جميلة ولا ذوق فيها ولعله لا يرجع في تاريخه الى أبعد من صاحبه الاخير الذي كان لديه قبل انيصل الى المتحف الاسيوى وأعني بهذا الصاحب « روسو » الفرنسي اللبناني الذي عاش في بداية القرن التاسع عشر . وفيالنهاية وبارادة متوترة حملت نفسي على.فتح هذا المخطوط بجلدته السوداء وتبعا لرد الفعل العادى لدى المتخصص فيالمخطوطات أخذت أتطلع متعطشا في نهاية المخطوط وبدايته وكانت خيبة الامل أكبر . فقد ظهر أن المخطوط ناقص في بدايته ونهايته . فنهايته غير موجودة وبدايته أعيدت كتابتها في فترة متاخرة جدا عن كتابة صلب الكتاب وانها مكتوبة بخط أخر وعلى أوراق جديدة ونحن نعلم أن الورقتين الاولى والاخيرة بصفة خاصة تضيعان من المخطوطات وذلك تبعا لنظام خزنها منبسطة كما هو متبع في الشرق وليس في الوضع القائم كما هو متبع لدينا . ولذلك كان تحقيق المخطوط يتطلب دائما التساؤل عن أصالته وكان يحدث احيانا ان يقوم مالك المخطوط أو أي تاجر للاثار القديمة بتقليد بداية المخطوط ونهايته حتى يعطيه شكلا أكثر قدما أو ينسبه الى مؤلف مشهور .

ومررت سريعا في حزن وتشكك على السطور الاولى للمخطوط المعاد كتابتها وفيها :

« قال أسامة بن مرشد بن على بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني غفر الله له .. »

وكان وضع هذه السطور المكتوبة بخط مغاير غير باعث على اقناعي . ثم تساءلت من جديد مرة أخرى : لماذا قرر « فرين » ان هذا المخطوط بخط أسامة نفسه ؟ على أنني عندما فتحته من منتصفه دون قصد معين ، شعرت فجأة بأن خيبة أملي قد

(١) هو الاسم القديم لمدينة لينتجراد وكان الالمان قد ضربوا حصارا حولها في هذه الفترة من الحرب العالمية الاولى

(٢) مستعرب روسي (١٧٨٢ – ١٨٥١)

اعتراها الضعف والشحوب وأخذت أتصفحه وبدأ انفعال جديد يسيطر على نفسى . فقد وجدت ان أوراقه وكتابته يمكن ان ترجع الى القرن الثانى عشر وذلك بحسب الشكل الخارجى لها وأحسست بثقة فى يد ذلك الانسان الذى يبدو أنه متمرس على الكتابة الكثيرة . ووضح عن نظام التشكيل وربط الحروف ببعضها أن هذا الكاتب ليس خطاطا مهنيا بل هو أديب عالم وكان الانطباع الذى خلفه المخطوط هو انطباع الدقة والجمال العظيم الذى يتميز به .

وأخذت أتطلع فيه باهتمام ، وفجأة شعرت بانفعال مألوف لى تصحبه شرارة الاكتشاف الواعى التى اشتعلت فجأة .وظهر لى بوضوح أن هناك رعشة يد عجوز هرمة فى كتابتها لبعض الحروف . فاذا كان هذا حقيقة خط يد اسامة فهل كتبه بعد أن أصبح عجوزا ؟

ومن جديد رجعت الى المقدمة لاتحقق من وجود أى تلميحات أو اشارات عن سبب تاليف المخطوط أو تسلسل تاريخ حياته ومايفهم من عنوان المخطوط انه لا يتصل بالادب الجغرافى وتبدأ المقدمة بابتهالاتها التقليدية الى الله ورسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) . ومن عباراتها المقتضبة المسجوعة أحسست بعنصر شخصى لمع من بين هذه الاشكال اللغوية التقليدية . وعندما دخلت فى جوهر موضوع المخطوط اهتديت على الفور الى خيط رفيع . فقد كتب المؤلف فى جمل قصيرة مصوغة بأسلوب بلاغى رفيع ترن بالاسى واللوعة : « .. فانى دعانى الى جمع هـذا الكتاب مانال بلادى وأوطانى من الخراب ، فان الزمان جر عليها ذيله وصرف الى تعفيتها حوله وحيله فأصبحت كأن لم تغن بالامس موحشة العرصات بعد الانس ، قد دثر عمرانها ، وهلك سكانها ، فعادت مغانيها رسوما ، والمسرات بها حسرات وهموما . ولقـد وقفت عليها بعد ما أصابها من الزلازل ما أصابها . وهى اول ارض مس جلدى ترابها فما عرفت دارى ولا دور والـدى واخوتى ولا دور أعمامى وبنى عمى وأسرتى . فبهت متحيـرا مستعينا بالله من عظيم بلائه وانتزاع ماخوله من نعمائه . ثم انصرفت فلا أبثك خيبتى رعش القيام أميس ميس الاصور وقد عظمت الرزية حتى غاضت بوادر الدمـوع وتتابعت الزفرات حتى أقامت حنايا الضلوع وما اقتصرت حوادث الزمان عـلى خراب الديار دون هلاك السكان بل كان هلاكهم أجمع كارتداد الطرف أو أسرع ثم استمرت النكبات تترى من ذلك الحين وهلم جرا . فاسترحت الى جمع هذا الكتاب فجعلته بـكاء للديار والاحباب وذلك لايفيد ولا يجدى ولكنه مبلغ جهـدى والى الله عز وجل أشكو مالقيت من زمانى وانفرادى من أهلى واخوانى واغترابى عن بلادى وأوطانى » .

وكان التلميح على الزلازل بمثابة شعاع كشاف ساطع أضـاء أمام عينى على الفور تاريخ الكتاب ففى أغسطس سـنة ١١٥٧ ثارت الطبيعة ثورة عارمة اجتاحت كل شمال سوريا ودمرت ثلاثين مدينة كبيرة من بينها « شيزر » موطن اسامة . وكـان كل أقربائه مجتمعين فى قصر واحد منهم فى احتفال عائلى فهلك جميعهم تحت الانقاض .

واتضح لى أن المقدمة لاتعكس ببساطة صورا بلاغية بل حدثا واقعيا . ولا شك فى أن مؤلف الكتاب هو اسامة بن منقـذ الذى صدمت نفسه بفاجعة كبـرى خلفت وراءها آثارا أبدية لاتمحى . لكن اذا كان هذا الكتاب حقيقة بخط اسامة فمتى كتبه اذن ؟ فى عام ١١٥٧ كان عمر اسامة ٦٢ عاما وهى سن كبيرة الا انها لاتعتبر هرما كبيرا لمن عاش ثلاثا وتسعين عاما وعندها ترتعش اليد فى الكتابة .

وقد قدم لى المخطوط الاجابة عن هذا السؤال وذلك بفضل التقاليد الطيبة عند محبى الكتب من العرب الذين تعودوا كتابة ملاحظات فى بداية ونهاية الكتب التى تقع فى حوزتهم .واحدى هذه الملاحظات على الصفحة الاولى للمخطوط ترجع الى أديب دمشقى مشهور عاش فى نهاية القرن السادس عشر ووضح من هذه الملاحظة أن أسامة بن منقذ فرغ من كتابة آخر ورقة من المخطوط فى حصن كيفا فى جمادى الاولى سنة ٥٦٨ ــ ديسمبر سنة ١١٧٢ .

وبتقاطع هذا الشعاع مع الشعاع السابق استضاءت لنا من جديد احدى الفترات من تاريخ حياة اسامة . ذلك انه كان مدة عشر سنوات من حياته (١١٦٤ ــ ١١٧٤) ضيفه على أحد الامراء فى قلعة حصن كيفا على نهر دجلة ليس ببعيد عن ديار بكر وكان الكبر قد أخذ منه كل مأخذ وفى تلك الفترة من تاريخ حياته كان قلما يسمع عن اشتغاله بالمعارك والقنص وكان اكثر مايسمع عنه اشتغاله بالادب . والى هـذه الفترة من تاريخ حياته تنتسب فترة سنة ١١٧٢ التى قام فيها بكتابة المخطوط الذى طالما أثارنى وكان لاسامة من العمر أنذاك سبعة وسبعون عاما . واذن فمن المستبعد أن أكون قد خضعت لايمائى الذاتى فى تفسير الرعشة الظاهرة فى كتابة بعض الحروف . لقد عاش أسامة فى آخر أعوام حياته فى دمشق يشاهد بطـولة صلاح الدين ويتذكر أيام شبابه . وأغلب الظن انه حمل فيما حمل الى دمشق مكتبة من حصن كيفا كما فعل منذ أعوام كثيرة عندما رحل من مصر الى سوريا الا ان هذه المكتبة التى حملها من مصر هلكت أنذاك مع كل أمواله فى البحر الابيض المتوسط.

ويذكر أسامة أن هلاك الكتب ظل فى قلبه جرحا لم يندمل مدى الحياة .

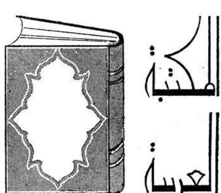
أما رحلته من حصن كيفا الى دمشق فقد تمت بسلام ومن هنا ظهر فى دمشق مخطوط بخط أسامة نفسه هو « كتـاب المنازل والديار » .

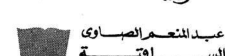
فى نهاية القرن السادس عشر كان هذا المخطوط فى سوريا كاملا تماما ولكن الحاشية التى كتبت فى النصف الثانى مـن القرن السابع عشر تشير الى أن اخر أوراق المخطوط قـد فقدت . وفى القرن الثامن عشر وقع المخطوط فى مركز آخـر من مراكز الادب العربى فى ذلك الوقت هى مدينة « حلب » وهو ما تشير اليه حاشية اخرى كتبها سنة ١٨١. صـاحب جديد للمخطوط هو شاعر حلبى وشخصية اجتماعية معروفة . وكان صديقا للفرنسى « روسو » وربما أهداه هذا المخطوط . وفى سنة ١٨٢٥ وجد المخطوط طريقه الى المتحف الاسيوى ضمن المجموعة الثانية لروسو .

ولقد حاولت لظمأ محموم أن أفهم كل تلك الحواشى المزينـة بالشعر المكتوبة بخط سريع وأخطاء كثيرة . وتداعى فكرى عن غير طواعية الى تذكر « فرين » الذى نظر منذ مائة عام خلت ، فى هذه الحواشى باهتمام مماثل لما أوليته اياها والان أصـبح واضحا تماما بالنسبة لى خط سير أفكار فرين عندما كشف أن المخطوط كتب بخـط الامير أسامه ، وكانت اشارة « فرين » عن اكتشاف المخطوط بدون أى تهليل بل كانت اشارة متواضعة فى سطرين صغيرين فى فهرس غير مطبوع . وكانت اشارته الثانية فى مقالة صحفية تكاد تخفيها باقى المواد الاخــرى للصحيفة .

وقد ظل الاستعراب الاوربى مائة عام لايعرف شيئا عن هـذا الاكتشاف وكان المتحف الاسيوى القديم الذى خزن باهتمـام هذا المخطوط الفريد ، شاهدا على اكتشاف المخطوط مرة ثانية ابان حياة الجيل الرابع من العلماء بعد « فرين » وحملت موجة جديدة للاستعراب معلومات عن المخطوط الى بحر العلم الزاخر وتدعمت هذه المعلومات فى دائرة المعارف الاسلامية وفى الكتاب القيم لبروكلمان .

والآن كيف لا يرد مرة أخرى ذكر الحقيقة القديمة القائلة بأن : « للكتب أقدارها » . ان هذا القدر لم يبد هكذا واضحا فى كل مراحله بمثل مابدا فى مراحل هذا المخطوط الناقص فى بدايته والذى ظهر أنه كتب بخط الامير السورى اسامة معاصر أول غزوة صليبية .





« الساقية » رواية طويلة كتبها الاستاذ عبد المنعم الصاوى ليعرض فيها لوحة من حياة المجتمع المصرى . وفى عزم المؤلف أن يخرجها فى خمسة اجزاء الاول منها يحمل عنوان « الضحية » ، وقد ظهر منذ عام تقريبا ، والثانى « الرحيل » دفعت به دار النشر الى القراء منذ اسابيع قليلة .

طويلة هى رواية « الضحية » ، فعدد صفحاتها يربو على الخمسمائة صفحة ، وخلال هذه المئات من الصفحات تتشابك الاحداث تشابكا عنيفا . يبدؤها الكاتب بصورة نفسية لاسرة من اسر الاعيان فى ريفنا المصرى عقب ثورة ١٩١٩ . وبعد أن يستكمل ماأراد من ملامح هذه الاسرة ، يعود بنا الى المهد التاريخى والاجتماعى الذى كون هذه النماذج النفسية لافراد تلك الاسر ، يعود الى عهد محمد على وماكان فى زمانه من علاقة الفلاح بالارض . وفيما بين نقطة البدء - عهد ولاية محمد على - ونقطة الواقع - فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، عاش شعبنا حياته متحركة قلقة عنيفة صامدة . عاش ثورة عرابى مجدها الثورى ، وعاش مقاومة نزول قوات الاحتلال الغاصبة المخربة ، ثم عاش ثورة ١٩ . وكانت فجرا داعيا لربط طبقات الشعب بكفاح وطنى لم يعرف الراحة الا بثورة ١٩٥٢ .

هذا هو الاطار التاريخى الذى يرسم الكاتب داخله احداث الجزء الاول من ملحمته « الساقية » . ونفس هذا الاطار يمثل لنا هدفا من أهداف العمل الفنى الذى خلقه الاستاذ عبد المنعم الصاوى . ولنترك الاحتكاك به الى حين .

وفى نطاق هذا الزمن الذى يمتد حوالى قرن وربع قرن من الزمن ، يقف بنا المؤلف داخل قريتين من قرى ريفنا العزيز . اما الاولى فنعرفها أثناء هبة الشعب لمقاومة الاحتلال الانجليزى ، بحديده وناره . ويرسم لنا المؤلف صورة نابضة بالحياة وبالبطولة . ويتخذ من أحد أبناء القرية ، وهو « برعى » الصائد الماهر ، نموذجا يشد القارىء اليه ببطولته الصادقة النابعة من ريفه الطبيعى . واليه انضم فى الكفاح رفيق أمين هو عبد العليم ويشتد الصراع ، ويسقط برعى برصاص الاحتلال . وبطعنات الخونة من رجال البوليس السياسى فى ذلك الزمن . اما عبد العليم فما هدأت ثائرته حتى انتقم من الخائن بعد أن امتدت مطاردته له حتى منزله فى القاهرة .

والقرية الثانية نعرفها بعد أحداث الحرب العالمية الاولى ، وماتجرع فيها شعبنا من ظلم « السلطة » واضطهاد الاعيان ونفاقهم وجبنهم . ونعرف من القرية ما يعتمل فى ضميرها من تململ وسخط ، وان كانت لم تستطع ان تدفع عنها الطغيان . فالبلاد يأتيها من بعض أبنائها ، من السادة المالكين للارض والجاه ، والمسيطرين على جهاز الدولة الخرب بهداياهم ورشاويهم . ان رسم المؤلف لهاتين القريتين يمثل هدفا ثانيا نرجىء أيضا الاحتكاك به الى حين .

ثم تضيق الدائرة من حول المؤلف ، وتنحسر الاحداث الخارجية كلها وتترك أسرة من أسر السادة الاعيان فى مركز الدائرة . ويقترب منها المؤلف بعدسة مكبرة لنرى الاوبئة التى ترعى نفوسها وتمزق اخلاقها . ونخرج بعد معرفتنا بهذه الاسرة بالهدف الثالث من الضحية ، الجزء الاول من الساقية .

هذه هى البيئة الزمانية والمكانية والانسانية التى تتشابك فيها أحداث الضحية . ولست اظن أن باستطاعتنا مناقشة المؤلف فى بنائها الفنى ومراميها الا ان استسلمنا لضرورة الالمام بأهم معالم العمل الفنى الذى نحن بصدده ، وما أعسر تلك المهمة مع رواية كبيرة ! ولكن لعل الضرورات تبيح المحظورات .

الرواية مقسمة الى عشرة اجزاء ، يحمل كل منها رقما مسلسلا . وتبدأ بتعريفنا بالاسرة التى تتوسط الاحداث النهائية فى القصة : اربعة أشقاء ، الحاج سلطان ، غضبان الشيخ سيد ، ممتاز أفندى . أما الحاج سلطان فرجل مسن ، وان تكن ندوب الزمن لم ترهقه بعد ، فهو يحاول أن يسبح مواجها تيار الزمن . تزوج من ثلاث نساء ، الاولى الحاجة زهرة ويدفعه الى الابقاء عليها أنها تملك فى زمام القرية عدة قراريط يستخدمها الفلاحون كجرن أثناء مواسم الحصاد فيجنى الزوج من ذلك ربحا يغريه بالمحافظة على ربتها . والحاج سلطان يخادع زهرة بان كؤوسها المعتقة تفوق كؤوس ضراتها ! وللزوجة بنين وبنات .. أما الزوجة الثانية « الست نبوية » فهى بنت العمدة القديم واخت العمدة الجديد . تنازلت عن خمسة افدنة من ميراثها حتى يستكمل اخوها العمدة النصاب القانونى لشغل الوظيفة . وتضحيتها تفصح عن تشبثها بالجاه والتفوق الطبقى داخل نطاق القرية . ولا حظ لنبوية من جمال، فهى معروفة كلوح خشبى مصمغ يخرج الكلام من ركبتيها . وليست نبوية ابنة هى « ست الناس » يتزوجها أبو سريع شيخ الغفر ، الذى يفرض على اهل القرية لونا من الارهاب بحكم مصاهرته للعمدة ، وبحكم طبيعته الشرسة ، وبحكم منصبه الذى يتيح له الاحتكاك برجال الادارة من ناحية وباللصوص والمجرمين من ناحية أخرى . والطغيان الذى يعيش به ابو سريع يبيح له انتهاك الاعراض والحرمات ، ويغرى ذلك حماته « نبوية » أن تطمع فيه لنفسها فاسقا معها . ولكن لاشىء فيها يغريه ، لانه أراد ضرتها - الزوجة الثالثة - ومن هنا تتعقد علاقاتهما مع امتداد الرواية .

والزوجة الثالثة « الست قمر » وكانت تسكن تحت عبد المقصود أفندى الموظف بالبنك فى كفر الزيات . وتعرف الحاج سلطان بعبد المقصود خلال قضاء أعماله هناك . وتردد على منزله وأعجب بالمرأة الحضرية ، البضة ، المرحة ، التى تعرف كيف تسبى الرجل . وامتدت العلاقة ، وتعددت الزيارات ، وتدفقت خيرات الريف . وكان لابد أن تطلق قمر من زوجها الاول . وبنى الحاج سلطان من بعده . وجاءت الى القرية لتستحوذ على مشاعر زوجها الحسية ، وتصبح الزوجة المدللة وتلقى ظلا كثيفا على الاوليين . ولكن أكان يمكن لطبيعة « سلطان » واحساسه بالتفوق الاجتماعى الذى يورث الجشع ، أن يقنع بهذا ؟ ويفكر فى زواج رابع ، كما أباح له الشرع ! فحياته الفارغة . ونفوذه المستبد يمنحانه حرية الحركة .

ويقدم لنا المؤلف فلاحا صغيرا ، مؤمنا قانعا ، أمينا ، يعمل فى حديقة الحاج سلطان ، ولهذا الفلاح ابنتان : « مفيدة

و « تفيدة » . ويغرى جمال الفتاة الصغيرةنزوة الحاج سلطان ولا يستطيع ابوها « أبو عوف » أن يرفض رغبة السيد الآمر . ويوافق على أن « تفيدة » للحاج وستزف ومن بعيد سيشهد أبوها زفافها أو موكب دفنها ، كما أحس . وستصبح هذه الزوجة الرابعة « تفيدة » الضحية التى تربط أحداث الرواية .

ويستكمل المؤلف بعد ذلك تقديم أشقاء سلطان : فغضبان نموذج حى كان يحيا فى القرية المصرية الى أعوام قليلة مضت ، نموذج الرجل الذى يملك من المال والنفوذ مايفرض له على القرية جشعه المادى . فهو تاجر قطن يتحكم فى المنتج الصغير . يقرض الفلاحين « بالفايظ » المرهق ، وويل لمن يشق عصا الطاعة . والشقيق الثالث « الشيخ سيد » كان طالبا بالازهر ، وبفضل الوساطة أوصى به شيوخه خيرا . كان من المفروض أن يتسلم الشيخ الذى يمتحنه شفويا « علبة نشوق » من زميل له أثناء الامتحان ليعرف ان الطالب الذى أمامه هو الموصى عليه ، فضلت علبة النشوق طريقها . وخرج سيد من الازهر لتفوته وظيفة قاض فيعمل باشكاتبا بمحكمة شرعية . ولكنه ظل يتمسح بما فاته ، ويدعى الحكمة وسط القرية . والشيخ سيد يترك أولاده فى الدوار بالقرية ، فأتاح له ذلك توفير المال . فضمه الى ماعند اخيه غضبان ليستثمره له على طريقته . أما الشـــقيق الرابع « ممتاز افندى » فقد حصل على شهادة الكفاءة واعتبر نفسه أكثر أبناء قريته معرفة وفهما للحياة . وأقواهم على مجالدة تطورها . وعمل محضرا بالمحكمة . فمكنه عمله ، ومكنته ذمته المرنة من قبول الهدايا المختلفة ، واســـتغل مالديه من مال لمشاركة الفلاحين فى حيوانتهم . ومن خلال هذه المشاركة تسلل الى داخل الاسر الريفية الساذجة ، يعبث بحرماتها .

واذ ينتهى الكاتب من أفراد الاسرة ، يلقى وسط القرية بطفل أخرس ، يجده الناس ليلة مولد الشيخ احمد الذكيرى ، صاحب المقام المرتفع وسط مقابر القرية والذى تحمى بركاته الفلاحين المؤمنين الصافية قلوبهم . وتتبنى القرية الطفل ، وتعتبره هدية من سيدى احمد الذكيرى . وينمو « ابو المكارم» وسط القرية التى تحاول علاجه من عاهة الخرس . فيحمله وفد من الفلاحين الى اعرابى يقيم على مسيرة يوم من قريتهم لعل عنده الشفاء . وهنالك حاول الاعرابى حل عقدة لسانه بتقريب ثعبان ضخم من وجهه . وما انحلت العقدة ،وانما نفر الطفل هاربا هائما حتى القى بجسمه المنهوك أمام منزل باحدى القـــرى المجاورة.واحست به القرية . واذا به الطفل محمحمودالذىصرع الانجليز أباه برعى بعد آن دوخهم برصاصه ، وبعد ان دسـوا على القرية خائنا ادعى أنه مندوب لجنة الطلبة لتنظيم الثوار . وآمن الشعب الطيب بالجاسوس لان فى حديثه صدى لمـــا فى نفوسهم ولثوراتهم . وانتقم الاســـتعمار من برعى ، فردوه وزوجته بالرصاص . ومنذ تلك اللحظة اختفى الطفل محمود دون ان يعرف أحد من اهل القرية مصـــــيره . ظنوه تمزق مع الآخرين .

وأثر أبو المكارم مع الوفد الذى جاء به الى قرية سـيدى احمد الذكيرى حيث تعيش تفيدة التى ربط الحب الطاهر بينه وبينها . يعود أبو المكارم وتستقبله القرية بعد قلق كبير لتأخر قافلته ، يعود ليجد اجراءات زواج تفيدة من الحاج سلطان تنشر اجنحة الكآبة على جو القرية . وتعدل الفتاة عن الانتحار اشفاقا بأبيها النقى ، الذى لايملك الا دموعه أمام جبروت الحـــاج سلطان . وتخدع أمها - أم الهنا - نفسها باحتمال ان تكون تلك المصاهرة بابا تدلف منه الاسرة الى شىء من الراحة والثروة بعد أن برى الجهد والتعب أجسامها ولكن الاب ، بحدسه الفطرى النافذ ، يعلم مستقره فى الارض ، ولا تخدعه الاوهام .

هذه هى الاحداث الخارجية التى تفرض نفسها على أسرة الحاج سلطان وعلى القرية كلها ، ولابد أن تتفاعل هذه الاحداث لتنتج عنها أحداث داخلية أحداث فى أعماق النفس البشرية ألتى تظل دائما عرضة لتموجات المتناقضات المتباينة .

ويتوقف سير الحوادث مع أسرة سـلطان عند هـذا الحـد ، ليفتح المؤلف مدخلا تنسكب منه قصة « الساقية » القائمة على الرياح ، والتى عن طريقها يتحكم الحاج سلطان فى رى أراضى الفلاحين نظير مبالغ يفرضها ، وعليهم ان يقبلوها ان شاءوا لمحـــاصيلهم الحياة . ولست استطيع ان أكتم ضيقى بتدخـل المؤلف بمثل هذا السفور ، ليفرض منطقه هو ، وحماسه هو ، على منطق أحداث العمل الفنى الذى يخلقه . وأغلب ظنى أن حماس عبد المنعم الصاوى ، الذى عرفناه منذ كان صــــحفيا مرتبطا بتطور الاحداث السياسية وبتطور المجتمع ، هو الذى يوقعه فى هذا الشرك . انها رغبته فى ان يستكمل صـــورة الاسرة منذ منابعها ، وذلك فى رأيى خطأ فنى لايمحوه حسن نية الكاتب ، فمن الخطأ أن نحول أعمالنا الفنية الىمستودعات لحقائق تاريخية أو علمية ، حتى وان كان الحماس يغلفالمستودع بلهيب حـــرارته . ولا يعنى هذا الاعتراض رفض مبدأ اعتماد الكاتب الروائى على ماتمده به المعرفة الخالصـــة . ولـــكن الاعتراض ينتفض قائما حين نشعر بالمعرفة تقتحم قدسية فنية العمل .

ان محرك المؤلف لهذا الموقف كان الفتى أبو المكارم الذى يقف أمام الساقية وكانت تدور .. يصدر عنها صوت متصل لا ينقطع أبدا . شد اليها ثوران ، قد عصبت عيونهما ووضعت عليها اغطية ثقيلة ..

ومن خلال وقفة أبى المكارم ينساب المؤلف ليحكى فى قصة مستقلة ، كاملة ، تاريخ الساقية ، تاريخ الارض الطيبة التى يزرعها الفلاحـــون .. يحكيها الشيخ مرزوق امام المسجد ومأذون القرية وضميرها الاخلاقى الحى . يحـــكى الشيخ مرزوق أن محمـــدا عليـــا اســـتطاع آن يقفز من عـــلى أكتـــاف المصريين المناضـــلين ليصير واليا .. وبدأ حركة اصلاح للارض ليزيد مايحصل عليه من الخراج . ومن بين فلاحى احدى القرى ظهر « سلطان » الكبير جد اسرة قصتنا . وكان فلاحا شجاعا قويا أخذ جانب الشعب ، ثم اغراه النفوذ،فانقلب من جانب الشعب الى جانب الوالى . وحركته اطماعه وصار أحد الكرابيج التى يلهب بها محمد على ظهور الفلاحين . لقد نسى الرجل نبعه ، ومال مع الجموح الاهوج يبطش بالفلاحين ، حتى الذين يحاولون صد الاعتداء على شرف بناتهم يختفون من الوجود ويحضر الى القرية أحد الخواجات - يونانى - ويبـــدأ فى استثمار ثروته . ولكنه لم يفلت من سلطان الكبير ، لقـــد فرض عليه نفسه وشاركه فى المكاسب الفادحة . ودبرا احتكار تجارة القطن وروجا لبضائعهما المرهقة لكيان الفلاحين الاخلاقى للخمر ، للعبث وللفجور . ويقيم الحاج سلطان ساقية تحمى أرضه من موجات الجفاف ، ورأى فيها الفلاحون ملاذا من جهد الطنبور والشادوف . ومن خلال الساقية تحكم سلطان الكبير فى أراضى الفلاحين . ومن خلال الخواجه تحكم فى محاصيلهم حتى رواج القطن كان مزيفا .. ويمر الزمن ، ويهب الشعب وراء جندى مصرى طالب بحق أبناء بلده فى رتب القيادة بالجيش .. وانضم سلطان الى صفوف عرابى وان لم يستطع المشـــاركة الفعلية فى المعركة لوصوله متأخراالى مشارف دمنهور . وينسحب الانجليز أمام ضربات المصريين لينزلوا من بورسعيد . وخدع عرابى بوعود ديلسيبس بسد القناة أمام الجيش الغازى ، ويهزم عرابى بسبب تفوق أسلحة دمار الغزاة وبسبب الخيانة فى صفوفه وبسبب خيانة الخديوى ..

وينفصل الخواجه عن مشاعر الوطنيين بعـــد أن تظاهر بالاستجابة معها .. ينفصل بعد أن أغرته الامتيازات . ويموت سلطان الكبير بعد أن أوصى لابنه الكبير الحاج محمد بالساقية نظير تنازله عن عشرة أفدنة مما يستحق من ميراث .

وترك الحاج محمد من بعده أولاده الاربعة سلطان ، وغضبان وسيد وممتاز • وورث سلطان الساقية وتنازل عن خمسة أفدنة وورث معها سلوك أبيه وجبروته وطغيانه •

وتنتهى قصة الساقية ، قصة الارض ، قصة الكفاح ثم الخديعة والخيانة ، ومع نهايتها يعود المؤلف بنا الى صلب الاحداث الاولى وقبل أن تلتئم الحلقات ، يصدنا المؤلف من جديد ، بوصف طويل تمليه الروح الشاعرية عند الكاتب • فاعجابه بالقوالب التعبيرية المحكمة الصنع يقيد خطواته ، ومهما كان جمال القالب الذى يصب فيه المؤلف انفعالاته ، فان ذلك لن يشفع له باعتراض الطريق •

ولنعد الى الاحداث واذا « بأم الهنا » تزور ابنتها نفيدةالتى اختطفها الحاج سلطان • وفى داخل الدوار تلتقى أم الهنا بأفراد القطيع السلطانى ويبدون لها بزعامة نبوية من القسوة مايفوق كل وصف ، فان احساسهم بجراة هذه الفلاحة البسيطة التى اقتحمت ابنتها عرينهم المتعجرف يدفعهم للقسوة • وتنبرى من وسط الجمع ـ الست قمر ـ الزوجة الثالثة لسلطان لترد الطغيان • ويمزج المؤلف احساسها الانسانى ازاء هذه الاسرة المستضعفة ، بموقف سخطها على أسرة الحاج سلطان الباغية • وتتولى قمر فى سلاطة لسان تلائم أفعال آل سلطان كشف مخازيهم وعيوبهم • تفضح نبوية وابنتها والحاج سلطان واخويه غضبان وسيد واولادهم كلهم . وتتعمق قمر فى داخل نفوسهم لتظهر المتناقضات التى تتعرض لها تلك النفوس الجامحة الى الشر ، ويتبادل أفراد الاسرة القذائف الناضحة لمواقفهم من القرية ومن بعضهم بعضا وينكشف من جديد ستار سلطان الكبير . وفى أواخر هذا الفصل تظهر نفيدة وقد لفها ثوب من الحزن الرهيب . ويظهر ابو المكارم يرقب هذا الموقف الاليم وتختلط اصوات هذا القطيع البشرى مع نباح الكلاب وصراخ القطط وتكشف هذه اللمسة وجها من المقارنة والمفارقة بين الانسان الجامح فى غلواء شططه والطبيعة الخيرة المغالية بالانسان حتى يأخذ من الحياة مايكفيه •

ويأتى الفصل السابع من هذه الرواية الكبيرة ويدور جزء من احداثه داخل الدوار حيث تستمر الست قمر فى مساعدة ابى المكارم رسول أم الهنا الى ابنتها نفيدة ، يحمل اليها بعض ماصنعت يداها.. فطيرة صغيرة وبعض البيض الذى أخذته من دجاجات الخص التى نشأت فيه نفيدة • وفى داخل الدوار ايضا نستكمل ملامح الشيخ مرزوق ، الرجل الطيب الذى يرفض أن ينحنى أمام شهوات نبوية الجامحة والراغبة فى تسخير الشيخ مرزوق حتى يسحر لنفيدة ، ويقرا عليها سورة يس بالمقلوب لتنقلب حياتها ، ولتتخلص نبوية من نفيدة الوضيعة التى اصبحت تهدد شرف الاسرة بالجنين الذى تنتظره ، وتطلب من ابى سريع ان يستغل مايمتلك من اشاعة الرهبة والفزع حتى يخضع الشيخ مرزوق لنزواتها • وعبثا يحاول الاثنان ويخرج الشيخ نقى الضمير وخالص السريرة ، وتجمح نبوية بثورتها على اخيها العمدة وزوجها الحاج سلطان وزوج ابنتها أبى سريع ، فقد تخلوا جميعا عن الانتصار لشرف الاسرة حين استسلموا للمصاهرة الجديدة وتتنبأ نبوية بالغد الذى يصير فيه الاسياد فى اسفل السافلين وتسمع القرية بالقصة ، وتلتفت حول رمزها الخلقى الامين ، الشيخ مرزوق ، يروى أبو المكارم بوادر العصيان عند الفلاحين وبعد فترة قضاها أبو سريع فى كنف الشيخ مرزوق ـ حين هزته صلابته القوية ـ يرتد شيخ الخفر الرهيب عن الطريق السوى . ويبدأ الشيخ سيد شقيق الحاج سلطان ، وباشكاتب المحكمة ، ومدعى القضاء فى القرية فى رسم خطة للتخلص من الشيخ مرزوق فيقترح أن يرسله العمدة ليحج مع أبى سريع ، حتى تسهل عملية استغلال الفلاحين بعد التخلص من قوة المقاومة الممثلة فى الشيخ مرزوق ، والذى كان وجوده يذكى روح الصمود والمقاومة عند الفلاحين •

ويسافر الشيخ مرزوق ، وكان السادة يعتبرونه قدوة للناس ، فحاولوا التخلص منه ، انه أصل البلاء فى رأيهم • ويسافر معه ابو سريع الذى تعتبره اسرة سلطان شرها الضارب •• وتمر فترة الحج ، ويأتى نبأ وفاة الحاج مرزوق • وتبكيه القرية بكاء حارا • ويصل أبو سريع عائدا من الحج ، وتتلقاه القرية بحزن عميق • ومن جديد تثور الست نبوية للكرامة الجوفاء المجروحة • وتحرض رجال أسرتها ضد الفلاحين الذين حزنوا من اجل شيخ تمرد عليها وعلى عائلتها ، والذين حزنوا فى وجه أبى سريع ، ويقدم هذا الاخير قصة محكمة عن وفاة الحاج مرزوق . ومع ذلك تبدو أجنحة الشك فى مؤامرةاغتياله محلقة فى سماء القرية • ويزداد بطش السادة بالفلاحين ، وتشتد بهم قسوة أبو سريع •

ثم تبدأ القرية فى البحث عن امام جديد للمسجد • ويختار الشيخ سيد ـ من خارج القرية ـ زميلا كان له فى الدراسة • ويتولى الشيخ ابو طاقية المنصب الشاغر • ويمثل هذا الوافد نموذج النفاق الدينى ، يخلو قلبه من كل نبضة صادقة ،يسعى لنشر نفوذه على أسرة سلطان • فمعه حق العقاقير يرد به الشباب للشيوخ . وله مع الجن صلات تمكن النساء من التغلب على غريماتهن ومن تحقيق رغباتهن الفاجرة الماجنة • تساله نبوية ان يرد لها الشباب ! وأن يحدث سحرا يقلب حياة نفيدة ، ويكسر مقاومة أبى سريع لرغبتها فيه • وتطلب منه الحاجة زهرة ـ الزوجة الاولى ـ ان يمكنها بسحره من قلب والد زوج ابنتها « درة زمانها » •

***

وتنكشف سحابة الدجل والشعوذة التى أشاعها ابو طاقية ويتهدده طالبو المجون • فينجو الشيخ هاربا من القرية ، مخلفا وراءه أسنان الحقيقة تدمى نفوسهم المريضة . ويحدث هرب الدجال هزة عنيفة فى قوى الاسرة • وحين يلمح ابو سريع مدى التفسخ الاخلاقى فى اسرة صهره الحاج سلطان، يقلق باله لشكه فى سلوك زوجته • ولم تسمح له نزواته أن يدرك حقيقة خيانتها له مع الخفير الدميم مدبولى وكان قد وكل اليه خدمتها واولاده خلال الساعات الطويلة التى يغيبها عن منزله • وفى خلال هذا الفصل من الرواية يكشف المؤلف عن مدى الفجور الجنسى الذى يمزق هذه الاسرة المتماسكة فى ظاهرها والمنهارة فى أعماقها . ليست فيها شخصية واحدة سوية • كلهم مرضى النفوس تفتك بهم اوبئة التفسخ الاخلاقى • ولا أستطيع الا أن أقف أمام المفاخرات الجنسية الصارخة التى يرسمها المؤلف • فان يكن من الحق انها تثيرنا ضد المكونات النفسية لهذا النفر من الناس، فمن الحق كذلك أن لمسات قليلة كانت تكفى لحمل العبء •

ويعود ابو المكارم ليشغل الصورة • فيتذكر كيف أن الست نبوية ضربت نفيدة بعد أن رفضت الخضوع لعملية اجهاض تقوم بها الداية . ويتذكر كيف أن قمر كانت تحمى نفيدة التى يتمناها لنفسه ، وان رد نفسه عن تفكيره الذى كاد يجنح به عن الطريق السوى • وتصاب نبوية بانهيار عصبى • فتصف لها قمر بطبيعتها الحضرية المتحررة حفلة زار ليكون لها فيها الشفاء •• ومن جديد يندفع قلم الصاوى فى وصف طويل لحفل الزار ، وكان من الممكن أن يكتفى ببعض ماقال . فكثيرة هى صورالزار فى أدابنا وكتاباتنا . حتى اصبحت صورتها فى غنى عن جهد جديد لرسمها •

وتمزج الحركة من داخل الدوار لتدور فى طرقات القرية بحثا عن امام جديد للجامع . وبخطة هينة لينة يختار الفلاحون العريف مختار الذى زامل رائدهم الروحى الاول الشيخ مرزوق ، واستطاعت خطتهم أن تفرض مختارا على العمدة • فقبله اماما للمسجد ، بل تطوع ليخطب له الفتاة راضية ابنة الامام السابق (الشيخ مرزوق)

وتضيق الحلقات حول الضحية ـ تفيدة ـ فأبوها يرفض الاستسلام لاوهام المجد الزائف التى تداعب خيال امها حين تظن ان انجاب ابنتها طفلا للحاج سلطان سيقوى مركزهم • ولكن كبرياء آل سلطان لاتستسلم امام حقيقة حمل تفيدة • ويسمع أبو المكارم مؤامرة يدبرها أبو سريع مع الشيخ غضبان للتخلص من تفيدة وجنينها • ويختلق أبو سريع اتهـــاما يهمس به لسلطان : ان زوجته حملت سفاحا من بعض فتيان الاسرة الذين كانوا يقاسمونها ! ويصدق الحاج سلطان ـ بوعيه الحيوانى المتخلف ـ تلك الفرية • ويقبل ان يسافر عن البلدة ليخلو الجو لابى سريع حتى يتخلص من تفيدة وجنينها . ويدفعهـا السفاح دفعا لتعود الى خص أبيها التى تتمناه • ويسرف المؤلف فى اجترار ذكريات تفيدة عن طفولتها فى ذلك الخص .ويسرف كذلك فى تصوير عواطف الام نحو ابنتها العائدة الى أحضانها •

وتلد تفيدة « جلالا » • وبعد أيام يذهب اليها أبو سريع ليزجرها لتاخرها فى العودة الى الدوار ، فتحمل طفلها عائدة عن طريق الرياح ، يتبعها ابوها كسير القلب • وحين يصلوا الى الساقية التى طالما اتخذ أبو المكارم الصفصافة الواقعة علىحافتها مأواه ومأمنه ، وقف أبو سريع ، ومعه رجلان يتطاير الشرر من عيونهما • وجابه ابا عوف بتهمة سقوط ابنته الفاسقة ! وقال له : « عليك أن تدفن عارك بيديك والا قضينا عليك وعليها » وطلب الآخر من الاب أن يلقى بها فى الرياح • وتردد أبو عوف أمام هذه المصيبة الفادحة • وحين رأت ابنته فوهة البندقية على صدر أبيها وضعت ابنها تحت الصفصافة وجرت تساعد أباها • وتحركت الكتلة البشرية المتشابكة نحو الرياح • وهوت الضحية الى القاع • وحمل جلال الى الدوار ••

واتهم الاب بقتل ابنته ، وماعدم الطغاة شهود زور • فادين الاب لجريمة القتل ، وحكم عليه بالسجن المـؤبد • ورحلت زوجته أم الهنا وابنته الثانية مفيدة عن القرية ليعيشافىالبندر بجوار السجن عساهما أن يستطيعا رؤية ابى عوف . وان كان قد مات منذ أكثر من عام ، منذ تزوجت ابنته بالحاج سلطان ، ويترك الطفل جلال للزمن ، حتى يدبر ابو سريع جريمة جديدة للخلاص منه •

هذه أحداث الفصل الاول من ملحمة الساقية ، وهى تدور فى نطاق الاهداف التى عرضناها فى بدء هذا المقال • ولكن بعض معالمها تثير القلق فى نفس القارىء فبالنسبة للصـورة التى يرسمها المؤلف لاهل القرية نعجب لاختياره لهذه النماذج دون غيرها ، فاذا كان من الحق أن طبقة السادة الاقطاعيين عاشت بنفسية جنسيةممزقةعابثة بمقدسات الفقراء من الناس ، وعابثة بالكرامة الانسانية نفسها ، فمن الحق كذلك انه الى جانب هذا القطيع توجد فئات أخرى تعمل فى جد وصلابة وايمان ، ولم نر من هذا الجانب الا لمحات باهتة لاتحمل مطلقا صدى الواقع فىالقرية . لقد كان من الخير أن يمنح المؤلف بعضالشخصيات السمحة فرصة لتظهر فيها ايجابيتها أمام الاحداث الطاحنـة لنفسيات الفلاحين • وقد كانت امامه فرصة مواتية أثناء رحلة أبى المكارم ومن معه الى الاعرابى طلبا للشفاء من الخرس •

والى جوار هذه الامنية التى قد يصدنى عنها أن كاتب العمل الروائى حر فى أن يختار مايشاء من النماذج ، أعتقد ان رواية الضحية تثير ثلاث قضايا هامة : الرمز الادبى ، والتسجيل التاريخى ، واللغة فى الرواية •

الرمز الادبى : ما الدور الذى يقوم به أبو المكارم ؟

ان المؤلف يعتبره روح الحياة ورمزها ، فيهدى اليه قصته • ولكن ، أتستطيع صورة أبى المكارم أن تحمل معنى الرمزلضمير الشعب الصامت الذى يرى كل شىء ويســمع كل شىء ، ولا يستطيع ، لهول مافرض عليه من جبروت وقسوة ، أن يطلق لسانه معبرا عما فى نفسه ! قد يكون ذلك احد المسالك الفنية التى تسلكها شخصية ابى المكارم . ولكنى احس ان القاء ـ هذا الضمير ـ وسط القرية خلسة دون معرفة نبعه ، يعرضه لخطر المصادفات التى كثيرا ما ترهق بناء العمل الفنى . كما احس أن تشخيص هذا الضمير ، ومنحه كل السمات الانسانية ، بتفاصيلها ، وباخطائها ، وبارتفاعها وبضعفها ، يحـــول دون استقبال هذا الرمز استقبالا مطمئنا • لقد منح المؤلف أبا المكارم من الصفات الانسانية مايهبط بهذا الرمز الى الواقع البشرى الارضى • بل ان المؤلف زج به فى مواقف لايمكن ان تساير أى تفسير رمزى • ولنستمع للكاتب يصور مابنفس أبى المكارم وهو يرقب الثورين الدائرين فى الساقية :

« لطالما كان أبو المكارم يقارن بين نفسه وهذين الثورين .

ولقد كان ينتهى الى نتيجة واحدة ترضيه عن نفسه • وعن العاهة التى أصابته •

فلو أنه أعمى لاصبح كهذين الثورين يدور دورات منتظمة متصلة ، لا تتوقف و لاتنقطع حول هذه الدائرة المفرغة الجامدة

ولو أنه أعمى لما استطاع حتى أن يتمتع بهذا المنظر البديع الرائع الذى يحيط بالمكان ، بهذا الشجر الملتف حول الساقية كأنه يحتضنها فى حب وحنان ••

فاى رمز للضمير ذاك الذى يحتمل كل هذه الافكار التى تثور فى النفس !

وفى موقف آخر يسال أبو المكارم نفسه عن تفيده التى احبها :

« ترى هل بدأت تفيدة تحب ! انى أغار من عاطفتها المبهمـة الغامضة ، انى أغار من جنينها ، أيكون ولدا أم فتاة ياترى ••

ان تفيدة التى حكم عليها بهذا الذل • وهذا الهوان ، تنتظر من غير شك أول طفل تضعه • لايهمها ممن ، من الحـــاج سلطان ، أم منك انت يا « أبو المكارم » ••

ثم أى شفاء ذلك الذى نطلبه للضمير على يــد اعرابى مخرف !

مثل هذه المواقف البشرية تحول فيما أعتقــد بيننا وبين افتراض أن يكون أبو المكارم رمزا لضمير القرية ، يتحرك مراقبا كل مايجرى حوله • ثم ان افترضنا امكانية رمزية أبى المكارم ، أتراه قد حمل من العمل الايجابى مايكفل له النجاح ، كرمز للضمير الذى لايعرف الخمود والاستكانة والصمت الطويل ؟ قد يجوز ان نخمد أنفاس ضمير انسان ، ولكن ألســنا نفارق الحقيقة الانسانية أن استطعنا افتراض اخماد ضمير قرية أو مجتمع ؟ ولعدة أجيال !

من الخير أن ندرك ، دائما ، ان الاصل فى الرمز الادبى ان يكون معبرا فى حيويته وفى شموله عن كل الجزئيات الرامز لها . ومن الخير ألا يسرف الكاتب فى تغليفـــه بثيـاب من الغموض والابهام حتى لاينقلب لغزا يحار الفكر فى حلهوالكشف عنه •

قد يجوز أن نبهم التعبير عن الرمز فى عمــل ذهنى أو فلسفى ، أما فى مثل عمل الاستاذ الصاوى فيتحتم الوضوح ، بحكم أنه عمل واقعى هادف •

التسجيل التاريخى : اذا كانت عمليات التسجيل التاريخية تثير جدلا فنيا بالنسبة للبناء الدرامى فى العمل الفنى ، فالواقع أن تسجيلها فى الساقية قد خرج بها عن نطاق السلبية المطلقة لقد أصبحت مرآة تعكس انفعالات شعب هب يقاوم طغيان محمد على ومن بعده سعيد الذى ادعى صداقة الشعب ، ثم هب يساند ثورة وطنية صادقة ، ثورة عرابى • ويقاوم جحافل الظـلام الهابةمع جند الاحتلال ، ولاتخمدهذه الروح حتىمع ماوجدت من عزاء فى صلابة مقاومتها اثناء ثورة ١٩١٩ . ويصبحالتسجيل التاريخى هنا محرضا للنفس على الاحتفاظ بحقدها المر على اعتداء الطبقة المتحالفة مع الاستعمار ، وعلى الاستعمار ، مصدر البلاء •

---

(١) فى معارضة سافرة لحرصه على الاسلوب السليم ترك الكاتب كل الاسماء غير معربة دون مبرر ودون تبرير •

ولكن كل ذلك لايشفع لضعف بعض المواقف التى أفلت فيها البناء الفنى من بين أنامل الكاتب ، فبدأ التربص بالمناسبة واضحا ، تمليه رغبة الاديب الكاتب فى استثارة همة القارىء وروحه . ولست أضيف جديدا ان قلت ان هذه آفة يجب ان نقلع عنها ، ونترك المجال للحدث الدرامى يفعل فى نفوسنااقوى مما يستطيع الاسلوب المباشر .

لغة الرواية : قضية بالغة الاهمية تثيرها رواية الضحية ، هى قضية اللغة التى يستخدمها المؤلف الذى يعالج هذا القطاع الريفى ، وهو يمثل السواد الاعظم من ريفنا المصرى . لقد اختار الاستاذ الصاوى لعمله الاسلوب العربى الفصيح وحاول أن يترجم حوار أبناء الشعب الى لغة فصحى ، كقوله « شيئا لله ياسيد » أحمد الذكيرى . (أى شىء لله ياسيدى ..) أو قـــوله « ان الخطيب كان يتهجـا » (للتعبيـــر عن خطيب مبتـــدىء .) أو « اسم النبى حارســـــك » أو « ماذا ينتظر ياروح امك » . مثل هذه المواقف التى يلتزم بها الاستاذ الصاوى نتيجة لحرصه على أن يستخدم اللغـــة المفهومة من أكبر قطاع فى وطننا العربى ، يدفعنا الى التساؤل عن مدى ملابسة هذا الاسلوب للشخصية التى يرسمها المؤلف .. أيمكن أن نشعر دائما بان الرداء قد قد على قدر الشخصية، أم أن الثوب يبدو مهلهلا ! ويتولد عن هذا السؤال موقف آخر نرى فيه بعض الشخصيات تحمل فوق طاقتها ، وذلك حين يصبح الوعاء الذى يصب فيه الكاتب أفكاره – أى اللغة – أضخم من ان تحتمله الشخصية بمستواها الاجتماعىوالثقافى والنفسى . ومرد ذلك الموقف ، هو دون شك ، حرص المؤلف على أن يمنح شخصياته القوالب اللغوية المحكمة . وأخشى ان يكون ذلك مما فاق طاقة الشخصيات فى كثير من المواقف ..

هذه بعض الملاحظات اخرج بها من قراءة مستأنية لهـذا العمل الكبير ، والذى يأتى ليضع لبنة واضحة فى معالمتصورنا الفنى لحياة القرية المصرية ، وما يدور فى طرقاتها من صراع بين قوى الشر ممثلة فى فئة افترضوا انفسهم سادة ، وبين بقية الشعب الذى يكدح ويعمل ويعرق حتى يرد عن نفسه غائلة الطغاة .. ويحتفظ بكرامته سليمة من الاذى ..

لقد استطاع عبد المنعم الصاوى أن يحتفظ بحماسه – ولله الحمد – كما كان منذ عمله فى الصحافة . وما استطاع عمله فى جهاز الدولة أن يحول بينه وبين الانتاج الادبى الكبير . وذلك مايستحق فعلا ان يذكر فيحمد . لقد استطاع أن ينفث فى عمله روح الاخلاص والايمان . وكان فى قدرته أن يربط شخصياته باشياء قد تبدو تافهة فى الحياة ، وخلق منهـــا حساسية انسانية محببة ، مثال ذلك ان الفتاة تفيدة الحافية القدمين قد عثرت على فردة شراب ملقاة فىالطريق فالتقطتهـا كمن وجدت ضالتها ، ونمت صلة نفسية بين تفيدة وذلك الشىء البسيط ، نراها تحتفظ به ، وتلهو به فى لحظات صفوها ،بل وتهديه الى أبى المكارم كتعبير عن نفسها الخالصة لهـذا الفتى الطيب ، مثال اخر نراه حين تحرض « آم الهنا » على انترسل لابنتها فى دوار الاسرة الاقطاعية بعض ماصنعته يداها – فطيرة صغيرة وبيضتين من دجاج الخص . وكم طربت الابنـة لهذه الهدية التى اشبعت نفسها . مثل هذه المواقف التى يستطيع فيها المؤلف الروائى أن يربط الاحداث الكبيرة بالبسيط مـن الحياة ، لا تصدر الا عن اديب يملك الحساسية والقدرة على التعبير عنها .

رواية الساقية صورة تستهدف الواقعية فى رســـم نماذج انسانية عرفها ريفنا المصرى ، منها ماانقرض بفضل ثورتنـــا الاشتراكية ، ومنها ماتتفتح أمامه الآفاق لينمو مزهوا ، ناشرا شذا الخير والجهد والداب على العمل الناجح .

الدكتور مصطفى مندور

صـبحى الجيّـار
ســوق العبـيد

سوق العبيد (١) المجموعة القصصية الثانية للأستاذ صبحى الجيار ، وكانت المجموعة الأولى بعنوان « يستر عرضك » .. والمجموعة الجديدة تتكون من سبع عشرة قصة ، تتناول أكثر من موضوع كما أن مستوياتها تختلف ، فالقصص الست الأولى مثلا وهى : سوق العبيد ، كلب الباشا ، الكرباج ، المقطوع ، ابن أمه ، شـمعة تحترق ، تتناول صـورا مختلفة للشقاء الانسانى .

فبطلة قصة « سوق العبيد » شقية بسبب انتمائها الى جنس النساء فى مجتمع يؤمن بسيطرة الرجل ، وهى تضطهد فى أخص شىء يتعلق بأنوثتها وهو حقها فى الحب والزواج ، مما تسبب عنه تخلفها عن الزواج والتجاؤها الى علاقة عاطفية خفية عن طريق التليفون ، غير أنها ما لبثت أن صدمت عندما اكتشفت أن صاحبها متزوج وله أولاد ، فتلجـأ الى عالم الجنون والوهم لتحصل على ما لم تستطع أن تحصل عليه فى عالم الحقيقة . فكل غريب تراه ليس الا عريسا جاء يخطبها .

أما قصة كلب الباشا فشقاء بطلها يعود الى وضعه الطبقى – وهو نفس المجتمع السابق الذى يجعل من الرجال والنساء طبقتين مختلفتين – فالراعى الصغير محروس محروم من أكل أصناف الطعام الفاخرة التى تقدم الى كلب الباشا ، وعندمـا يحاول أن يختطف هذا الطعام لنفسه يدخل فى معركة مع الكلب تنبه الباشا فيصرخ على محروس قائلا : امسكوا الكلب ده ، ثم يكون عقابه أن يطلق عليه الكلب المتوحش ليأخذ بنفسه ثاره منه .

أما قصة الكرباج فبطلها شقى لأنه دميم الخلقة أولا مما عقده نفسيا فلم يفلح فى دراسته ، فدفعه أبوه الى تعلم صنعة وهو ما يزال صغيرا . وزاد هذا من تعقيده النفسى حين يرى اخوته من حوله يتعلمون ويلبسون أحسن منه حتى انه قص ذات يوم بذلة أخيه الجديدة بمناسبة نجاحه فى الامتحان ، فلما اكتشف الامر امسك الوالد بكرباج يريد أن يضربه مما اضطره الى ان يقفز من شرفة منزله المرتفعة ، وعندما وقع على الأرض كان قد أصيب باصابات استلزمت نقله الى المستشفى حيث نستمع منه الى هذه القصة يرويها لطبيبه بعد افاقته من غيبوبته .

أما قصة المقطوع فهى قصة انسان يشقيه انقطاع العالم عنه فى وقت أحوج ما يكون فيــه الانسان الى آخر بجواره وهو المرض ، وكانت هذه الحاجة تبدو واضحة يوم الزيارة عندما يقبل الأدباء والأصدقاء لزيارة مرضاهم فى المستشفى بينما يرقد مسعود وحيـــدا . ويحرص المؤلف على أن يذكر سبب مرض مسعود فيقول انه يعمل أجيرا فى مزرعة بالصعيد لقاء قروش ضئيلة لا تعـوض ما يستهلكه من خلايا جسـده الضامر التى تحترق فى أرض سيده . ولما هدده المرض ولم يعـد مجهوده يساوى الدريهمات التى يقتات بها تخلص منه صاحب الأرض بأن أرسله الى القاهرة ليعالج فى مستشفى القصر العينى .

وفى قصة ابن أمه « نجد أن شقاء البطل يرجع الى تمزقه بين أمه وزوجته ، بينما البطلة فى قصة شمعة تحترق شقية بسبب تمزقها بين زوجها الكهل وأولادها من ناحية وحبيبهـا الشاب من ناحية اخرى » .

ومعنى هذا أن صبحى الجيار لا ينظر الى مصدر شقاء الناس نظرة ضيقة ، بل هو يرى هذا الشقاء متعدد الأسباب ، فهو حينا بسبب النظرة الطبقية سواء من جانب الرجل للمرأة كما

(١) الكتاب الذهبى – مؤسسة روز اليوسف – يوليو ١٩٦٣ ١٤٨ ص

فى قصة سوق العبيد ، أو من جانب الغنى للفقير كما فى قصة كلب الباشا ، وهو حينا آخر بسبب عوامل طبيعية مثل دمامة الخلقة فى قصة الكرباج تضاعفها سيطرة الكبار على الصغار ، وهو حينا ثالثا عوامل اجتماعية مثل عدم وجود أقرباء أو أصدقاء للانسان فى الحياة كما فى قصة المقطوع ، وهو حينا رابعا بسبب عوامل نفسية حيث نجد تعلق الابن بأمه وعدم فطامه النفسى عنها بسبب شقاء الأطراف الثلاثة : الأم والابن والزوجة .

لهذا يقدم الأستاذ صبحى الجيار نهايات أو حلولا مختلفة لذلك الشقاء الانسانى تتفاوت تفاؤلا وتشاؤما . ففى قصة سوق العبيد بدا أن الجنون هو الحل النهائى لمشكلة البطلة ، وأنـــه ليس أمامها الا ان تحقــق فى عالم الوهم ما لم تستطع تحقيقه فى عالم الحقيقة . بينما كانت النهاية فى قصة كلب الباشا القضاء على المجتمع الطبقى ومولد المجتمع الاشتراكى الـذى جعل الراعى الصغير محروس عاملا فى أحد المصانع . أما فى قصة الكرباج فبدت النهاية مصطنعة أو مؤقتة . فالوالد يهتز عطفا على ابنه المصاب بعد أن يدرك قصته ومدى شقائه ويطلب منه أن يسامحه ، ولكن القارىء يحس أن الأمور ستعود الى مجـــراها السيىء بمجـرد شفاء الابن من اصـابته حتى ولو صلحت علاقته بأبيه ، فدمامته ما تزال موجودة ومستقبله فى التعليم مثـــل اخوته قد انتهى . أما قصة المقطوع فنجد فيهـا مسعودا يرسل خطابا الى صديقه الوحيد الزهيرى أبو حمد وما يلبث الصديق أن يلبى دعوة صديقه ، فيأتى لزيارته مقدما له هداياه المتواضعة ، ونكتشف فى نهاية القصة أن الزهيرى باع جلبابه الصوفى حتى يستطيع أن يدبر ثمن تذكرة السفر وتلك الهدايا . وهكذا نجد أن النهايات أو الحلول المتفائلة تتم أحيانا على نطاق فردى كما فى هذه القصة وأحيانا على نطاق جماعى كما رأينا فى قصة كلب الباشا .

***

أما قصة ابن أمه فان القارىء يشعر أن نهايتها مجرد حـل مؤقت ، ولا يقتنـع بأنها النهاية الفنية للقصـة ، فهى فى ذلك شبيهة بنهاية قصة الكرباج فنحن نجد علاقة عميقة الجذور بين الأم وابنها لدرجة أن الابن يضحى بزوجته فى سبيل ارضـاء أمه ، لكنه ما يلبث أن يثور على هذه العلاقة عندما يجد أنهـا ستحرمه من زوجته ، فيقرر أن يستقل فى شقة هو وزوجته ، وفجأة ــ وبالرغم من هذه المقدمات النفسية العميقة الجذور ــ تتنازل الأم عن جميع مطالبها وتكشف فجأة أنها ستفقد زوجة ابنها فلا تناولها فنجان الشاى عندما تتوعك وهكذا أصبحت زوجة ابنها التى سبق أن أجبرت ابنها على ارسالها الى بيت أبيها .. تصبح « فى عينيها الاثنين » ، وتنتهى القصة بعودة الزوجة لتعيش مرة أخرى مع زوجها وأمه تحت سـقف واحد . ولكن القارىء يشعر أن المقدمات النفسية كما عبر عنها الكاتب فى القصة تنطوى على نتائج أقوى أثرا من هذا الحل العرضى وبذلك لا يتم الاحساس بأن هذه هى النهاية الطبيعية للقصة . وكان على الكاتب أن يضع لنا بذور هذا الحل فى بداية القصة وأن يمهد لها ، ولكنه صور شخصية الأم وطبيعة العلاقة بينها وبين ابنها بحيث لم يدع مجالا لامكان وقوع مثل هذه النهاية وبمعنى آخر فان هذا الحل غير مبرر فنيا .

والسرد فى قصص المجموعة ينتقل ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، والكاتب مهتم بالتفاصيل التى تساعده على نجاح عملية الايهام بالواقع كما أنه حريص على ألا يستطرد أو يسرد وقائع ليست لها علاقة مباشرة بأحداث القصة . وليس للمؤلف منهج واحـد فى اختياره لبدايات قصصه فأحيانا ما تكون البداية هى نهاية القصة ثم نسترجع أحداثها ، وأحيانا تبدأ القصة من لحظة تأزم الأحداث ثم نعود الى الوراء قليلا ثم ما نلبث أن نستكمل ما تلا ذلك من أحداث ، وأحيانا تبدأ القصة ببـداية أحداثها التى تتوالى فى ترتيبها الزمنى .

***

وفى قصة « أستغفر الله » استخدم الكاتب الرمز للايحاء بدلالة الحدث ، فالحاج صالح يراود خادمته فتحية عن نفسها أثناء سفر زوجته ، بينما ينبح كلب الجيران فتخاف منه طفلة الحاج وتلجأ الى دادتها فتحية لتحميها من الكلب الكبير لئلا ياكلها . وتطمئنها الدادة قائلة : ان الكلب لا ياكل بنى آدم . وكأنما يخشى المؤلف أن تفلت دلالة هذا الرمز من القارىء فيتطوع بشرحه قائلا : ان الدادة أوشكت أن تقول ان البنى آدم يفترس آدميا مثله ، لكنها خشيت على أعصاب الطفلة ألا تفهم الا المعنى السطحى للكلمة . وهذا تزيد لا ضرورة منه . وبعد أن نال الحاج مأربه يعود الرمز مرة أخرى فنجد كلب الجيران يتربص بقطة حسن ابن الحاج صالح . وعندما يختل توازنهـا على الافريز الضيق الممتد تحت نافذة المطبخ تسقط فريسة سهلة أمام الكلب ، ويلجأ الطفل الى دادته فتحية مستنجدا بشهامتها لكنها تتكور على نفسها بلا حراك دون أية رغبة فى ممارسة أى عمل انسانى .

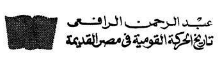
***

وفى المجموعة بعض قصص ــ لا سيما الأخيرة منها ــ ليست فى مستوى القصص التى سبقت الاشارة اليها سواء من ناحية الأداء أو الموضوع وذلك مثل قصص « بطيخة » و « شبح الماضى » و « أزمة ضمير » التى تبدو وكأنما هى تبرير للخيانة المتبادلة بين الزوجين .

***

ولست أجد فى الختام خيرا من تحية الأديب صبحى الجيار لأنه لا يكافح المرض فحسب بل يعلو عليه فى مثل هذه المحاولات الأدبية ، فهو مثل من أمثلة الكفاح الانسانى الذى لا يعرف اليأس واذا كان الأمريكيون يفخرون اليوم بهيلين كيلر ، فان علينا أن نفخر بأمثال صبحى الجيار . فهو رغم مرضه الزمن الذى يقعده عن الحركة يشارك فى نشاطنا الأدبى تأليفا وترجمة . ولا شك أن حياته وكفاحه مع المرض أعظم قصة وأفضل مثل يمكن أن يقدمه لأبناء جيلنا وأجيالنا المقبلة .

يوسف الشارونى



هذا كتاب رجل أحب وطنه فأحب تاريخه ، أراد به أن يستكمل ما صدر له من قبل من « سلسلة تاريخ الحركة القومية في العصر الحديث » .

قدم الاستاذ الرافعي لكتابه بمقدمة شهد فيها بما رأى من « عظمة مصر القديمة ــ مصر الفرعونية ــ بحيث تستهوي الباحث لاستقصائها » . وفي رأيه كما قال « ان الحركة القومية كما قصدتها وعنيتها هي الجهود التي بذلها الشعب المصري بمختلف طبقاته في سبيل تكوين مصر الحرة المستقلة والذود عن كيانها والدفاع عن استقلالها والثورة على كل من يعتدي على هذا الاستقلال ومقاومته بكل ما أوتيت من حول وقوة » . ولقد أورد الأستاذ المؤلف أقسام التاريخ المصري القديم قائلا ان الدولة القديمة تبدأ بالأسرة الأولى وتنتهي بسقوط العاشرة حيث بدأت الدولة الوسطى من الحادية عشرة الى السابعة عشرة ثم تلتها الدولة الحديثة من الأسرة الثامنة عشرة الى الثلاثين واتبع هذا التقسيم في فصول الكتاب . غير أن الأثريين من مؤرخي مصر القديمة قد أجمعوا على أن الدولة القديمة انما تبدأ بالأسرة الثالثة وتنتهي بنهاية السادسة ، أما الأسرتان الأوليان وهي عصر النشأة والتكوين فتقعان في عصر قائم بذاته سمي « عصر بداية الاسرات » كما شملت الدولة الوسطى الاسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ليس غير وبين الدولتين عصر مستقل يطلقون عليه « العصر المتوسط الأول » First Intermediate Period كما تبدأ الدولة الحديثة بالأسرة الثامنة عشرة وتنتهي بالحادية والعشرين حيث يقع بينها وبين الدولة الوسطى عصر متوسط ثان وقع أثناءه احتلال الهكسوس Second Intermediate Period ثم تدخل مصر في أعقاب الدولة الحديثة عصرا جديدا فقدت فيه امبراطوريتها ووحدتها وتعرضت فيه لنفوذ المهاجرين من الليبيين حين استولى شيشنق على السلطة فيها وتأسست الأسرتان الثانية والعشرون والثالثة والعشرون منهم ، أما الفترة الباقية حتى غربة التاريخ الفرعوني بالأسرة الثلاثين فنسميها « العصر المتأخر » Late Period (Basse Epoque) حيث خضعت لحكم النوبيين أو الاثيوبيين وقد علق استاذنا المؤلف على الفتح الأثيوبي بقوله « وقال بعض المؤرخين ان بيعنخي أسس في القرن الثامن ق. م الأسرة الخامسة والعشرين ووصفوا أسرته بالأثيوبيين وزعموا أن أثيوبيا حكمت مصر في عهدهم . والحق ان بيعنخي من النوبة لا من أثيوبيا .. فهم اذن من صميم المصريين فلا هم أثيوبيون ولا النوبة من أثيوبيا » ونجد في هذا المقام أن نوضح أمرا كثيرا ما اختلط على المؤرخين المحدثين عندما يؤرخون لمصر القديمة معتمدين على المصادر الاغريقية القديمة والمراجع الأجنبية ، فلقد كان الاغريق يطلقون على النوبة العليا اسم أثيوبيا وهو الجزء الذي عرفه أجدادنا الأقدمون وورد في التوراة باسم كوش . ولذلك فشتان بين أثيوبيا بمعناه القديم وأثيوبيا بمدلوله الحديث . ومع ذلك فقد ترجم بعض الكتاب المحدثين لفظ أثيوبيا القديم باسم الحبشة أحيانا وفي ذلك ما فيه من اللبس والتزوير .

***

ومهما يكن من شيء فقد بدأ أستاذنا المؤلف تاريخه بوحدة مصر على يد مينا وهو بذلك لم يبدأ تاريخ الحركة القومية منذ فجر التاريخ كما ورد في عنوان الكتاب ، ذلك أن فجر التاريخ عندنا نحن الأثريين انما يدل على ما يعرف كذلك باسم ما قبل التاريخ وهو يستغرق الفترة التي بدت فيها طلائع النشاط البشري في الأرض حتى ظهور الكتابة مع توحيد القطرين سنة ٣٢٠٠ ق. م على يد نقرمر (منا) .

على أن الوحدة التي تمت على يد من نعرف باسم مينا لم تكن الوحدة الأولى في تاريخ مصر . فقد تمتعت البلاد بوحدة قديمة تمت على أيدي ملوك الوجه البحري عرفها المؤرخون باسم الوحدة الأولى ونسبوها الى عام ٤٢٤٠ ق. م وكانت حاضرة البلاد يومئذ عين شمس أو أون كما عرفها أجدادنا وذكرتها التوراة . بمعنى أن مصر قد اتحدت قبل مينا بما يربو على عشرة قرون وأن الحركة القومية مذ كانت قديمة عريقة ترتد حقا الى فجر التاريخ . ومع ذلك فلم تحظ الوحدة الأولى مع ما تدل عليه من قوة قومية عارمة بغير سطر واحد في هامش الكتاب يحط من قدرها ويهون من شأنها بقوله : « كانت هناك وحدة سابقة لم تدم طويلا والوحدة التي تألفت سنة ٣٢٠٠ ق. م هي التي استقرت واستمرت » وذلك على الرغم من دلالتها في تاريخ الحركة القومية وايمان المصريين في ذلك التاريخ السحيق بالوطن الواحد . فان مصر لما ارتدت الى الانفصال عادت أفئدة المصريين تهوى الى الوحدة من جديد ، وعادت هذه المرة من قبل ملوك الصعيد ، وربما استطعنا ، ما دمنا نؤرخ للحركة القومية ، أن نقول ان الوحدة بين شطري مصر قد كانت حتما على التاريخ وكانت عقيدة في صدور أهل الوطن الواحد في الشمال والجنوب وفضلا عن ذلك فلم يكن مينا أول من حاول توحيد مصر من ملوك الصعيد فلدينا من اسناد التاريخ ما يرجع هذه المحاولات على يد بعض أسلافه من أمثال الملك العقرب وفي ذلك ما فيه من الدلالة القومية وما في النفوس من حرص جعل الملوك رموزا وجنودا يمثلون الرغبة الجامحة ويتولون التنفيذ . ولم تكن الوحدة شهوة رجل واحد أتمها بقوته لبسط سيطرة أو فرض سلطان .

ذلك أن دراسة التاريخ في عصرنا الحديث لم تعد تحتبس بين الوقائع والأحداث ، وانما تتجاوز ذلك الى ما يكمن وراءها وما يكشف عنه الربط بينها من العلل والدلالات . ولا شك أن الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا على ما لبثته من الأمد القصير انما هي حدث خطير تدل على قوة الحركة القومية ، وليس يضعف من هذه الدلالة أن فصمتها بعض انحرافات السياسة أو مؤامرات المنحرفين .

ولقد كان استاذنا الرافعي في مقدمة كتابه (ص ٥ ــ ٦) وفي صلب الكتاب ، حريصا على أن يصف حروب تحتمس الثالث ورمسيس الثاني بأنها حروب « دفاعية » محاولا جهد طاقته كما يبدو من تضاعيف الفاظه ان ينفي عن مصر وملوكها صفة الغارة والعدوان ، ولكن حرصه هذا قد أوشك أن يجعل من مصر يومئذ بلدا سهلا ضعيف الشوكة لين المراس أميل الى السلبية يستطيع من يشاء النيل منها والاغارة عليها ولا تستطيع الا دفع هذا العدوان ان استطاعت ، ولم تكن كذلك في عهد هذين العاهلين العظيمين ، وخليق بنا في هذا العرض ان نذكر مرنبتاح ورمسيس الثالث ، أولئك كانت لهم جهودهم في ميادين الحرب والكفاح ولئن كانت حروبهم دفاعية حقا فقد كانت جهاد القوي الذي يستطيع أن يدحر الطامعين ويرد كيد المعتدين وحسبنا تفسيرا لسياسة الفراعنة قول المؤلف نفسه « انهم فطنوا الى أن تأمين الاستقلال لمصر لا يكون بتحقيق حدودها فحسب . بل لا بد من بسط نفوذها على البلاد التي جاء منها الغزو الأجنبي » .

ذكر الأستاذ المؤلف في الفصل الأول « الوحدة العربية والدولة القديمة » أن مينا كان أول من حكم أرض مصر مجتمعة بعد فتح الوجه البحري ، وهو يقارن بين وحدة مصر وغيرها من الوحدات في التاريخ كالوحدة الايطالية والوحدة الألمانية ويقول « انه لا يغض من الوحدة أن القوة كانت سبيلها فان معظم الوحدات الهامة كان عمادها القوة » . وفي عهد مينا تأسست منف ، وكان المصريون أول من كشف التقويم السنوي وعرف الكتابة .. « واقترنت مدة حكم الأسرة الأولى والثانية بنمو مطرد في قوة الدولة » .. وظلت الوحدة القومية رائدهم في

سياسة المواطنين » ونحب أن نوضح أن لملوك الأسرة الثانية فضل تثبيت الوحدة والقضاء على محاولات الانفصال والحفاظ على الحركة القومية وانها اضطرت الى شيء من القوة لذلك .

ثم تلا عهد من الانشاء والتعمير امتاز بالاهرامات الضخمة والعمائر الرائعة التي تدل على عزيمة جبارة وقدم راسخة في العمارة والهندسة وعلى جهود حثيثة في غيرها من الميادين . فاستغلت المناجم والمحاجر وأرسلت البعوث التجارية والكشفية في البر والبحر في أقصى الشمال الى فينيقيا وأقصى الجنوب الى السودان وذلك مع العناية بالجانب الحربي فكان لمصر أساطيلها وجيوشها التي تحمي زمارها . وبرزت فيه أسماء خوفو وخفرع ومنكاورع وسحورع وببيس . كما نبغ من الافراد من بذلوا لمصر من جهودهم ما دفع بركب الحضارة الى الامام ومن أشهر هؤلاء أمنحوتب وزير الملك زوسر الذي « برع في الدين وفي الطب وفي العمارة » ويقول عنه أستاذنا المؤلف « كان أمنحوتب فردا من أفراد الشعب ولم تكن له صلة عائلية بالاسرات المالكة بل ميزه نبوغه وعبقريته ونشاطه الشعبية » ولا أدري من اين استقام له هذا الخبر عن أمنحوتب وليس لدينا من وثائق التاريخ عنه الا النزر اليسير .. ويقول « وقد ثبت في بردية ادوين سميث التي تعد أقدم رسالة علمية في الجراحة مدى اهتمام المصريين القدماء بالطب في عصر بناة الأهرام (ص ٣٢) » وأخشى أن يفهم من هذه العبارة أن بردية ادوين سميث انما ترجع الى عصر بناة الأهرام وليس هكذا كانت البردية فهي ترجع الى عصر يأتي بعد الأهرام بكثير .

ثم اضطربت الاحوال منذ أواخر عهد ببيس الثاني) من الأسرة السادسة) « فلم يقبل الشعب الهادئ الوديع الصبر على المظالم طويلا وقام منذ عدة آلاف من السنين بأول ثورة شعبية » . وقد كان يود القارئ أن يطلع على أمثلة من سخط الشعب ورفضه الصبر على المظالم فيكون بذلك التاريخ الحقيقي للحركة القومية كما تحس بها وتؤمن الشعوب حين قامت أول صحوة شعبية تطلب العدالة وتضع القيم الديمقراطية التي لا تجعل فضلا لمواطن على مواطن الا بالعمل الصالح ، ثم ما كان لذلك من أثر في سياسة ملوك الدولة الوسطى فيما بعد .

على أن المؤلف دخل بعد ذلك في الفصل الثالث الى الدولة الوسطى التي « سارت بالبلاد قدما الى الأمام » فحاولت اعادة الوحدة الى ما كانت عليه « ولكنها لم تصل الى هذا التوحيد كاملا الا أيام امنمحات الاول رأس الأسرة الثانية عشرة الذي كسر شوكة حكام الاقاليم ، واستطاع ملوك هذه الدولة أن يوفروا الرفاهية للبلاد بما أنفذوا من مشروعات الري وترقية الزراعة وتيسير سبل النقل وحماية الطرق لترقية التجارة واستغلال مناجم البلاد وتأمينها » .

ثم «رزئت البلاد ــ بالغزو الهكسوسي ــ أو الرعاة» وترجمة اسم الهكسوس بالرعاة خطأ وقع فيه مالبثون ماينبغي أن نستمر في الأخذ به فلفظ هكسوس كلمتان مصريتان قديمتان معناهما حكام البلاد الاجنبية ، والمؤلف يوازن بين احتلال الهكسوس واحتلال الانجليز في العصر الحديث فلا يجد غرابة في امتداد حكم الاولين حيث استطاع الانجليز في عصرنا الحديث احتلال مصر اربعة وسبعين عاما .

« كانت حرب التحرير ضد الهكسوس حربا ضروسا تجلت فيها بطولات كتائب التحرير المصرية (!) » وظهر فيها أبطال من الرجال والنساء ، ويعبر المؤلف عن أمنية له قال : « ان بطولة المصريين في حرب التحرير من الهكسوس جديرة بأن تكون مخلدة في ملاحم الشعر .. فهل لنا أن نأمل .. في ملحمة من نظم شاعر عربي يشيد بالروح الوثابة التي انبعثت في الشعب المصري القديم .. من أجل حرية الوادي واستقلاله . هل نجد في شعرائنا هوميروس الثورة على الهكسوس .. »

على أن احمس « بعد أن حرر البلاد من الهكسوس قد تعقبهم في جنوب فلسطين وحاصرهم في شاروهين .. ولكن ملك الهكسوس فر منها قبل أن تستسلم » ، غير أن مصادر التاريخ التي تحدث عن الهكسوس قليلة نادرة ، ولسنا نعرف عنهم لذلك الا أيسر الخبر ، وليس لدينا من التفاصيل التي تحدث عن هرب ملك الهكسوس من شاروهين قبل استسلامها وربما كانت هذه الواقعة من قبيل الافتراض ولكن أستاذنا المؤلف يسوقها سوق الحقيقة الثابتة ، والذي لاشك فيه أن الهكسوس قد قضي عليهم بعد شاروهين قضاء مبرما ولم تقم لهم بعد ذلك قائمة نعلمها من حيث هم قوة ذات خطر في الشرق ، وربما كانت لهم فلول قليلة استنتج وجودها بعض العلماء من أمثال ادوارد ماير وجاردنر .

ثم مضى المؤلف الى حكم التحامسة وتعرض لحكم تحتمس الأول الذي خضعت في عهده الأقاليم الأسيوية ، ولكن مدة حكمه لم تبلغ ثلاثين عاما بأي حال ، وأكبر الظن ان الأستاذ المؤلف قد أخذ ذلك عن برستد (١٩٠٥) ولكن البحوث الحديثة قد قدرت لذلك الملك مال يزيد عن تسعة أعوام . وقد خلفه تحتمس الثاني ثم حاتشبسوت « التي استطاعت بتأييد أنصارها في الدولة أن تنفرد بالحكم .. اذ كان تحتمس الثالث لا يزال صبيا .. وسكت تحتمس الثالث على هذا الوضع ولم يثر أي شقاق أو نزاع حرصا على وحدة الصف وبرهن منذ الساعة الاولى على بعد نظره وماتذرع به من الحكمة والاناة » (ص ٨٨) ! كان سكوت تحتمس الثالث كذلك حقا وهل كان لصبي مثله أن « يبرهن منذ الساعة الاولى على بعد نظره » وهو الشمول بوصاية عمته التي « استطاعت بتأييد أنصارها أن تنفرد بالحكم » ؟! . فان الثابت أن تحتمس الثالث وأنصاره لم يسكتوا سكوتا مطلقا وانما قامت حرب الدعاية بينه وبين عمته وأنصارها « منذ اللحظة الأولى » كل حزب يحاول استغلال عقائد الدين وايمان الجماهير ، أود أن أسأل هل كانت أم تحتمس الثالث من الجواري (ص ٩١) أخشى أن يكون في استعمال لفظ الجارية بالنسبة لاحدى أمهات الملوك من غير الملكات ليس يخرجنا عن الواقع ، فالجارية في مفهومنا من كانت ملك اليمين ولم يكن أمهات الملوك كذلك ، كن حرائر لهن مثل ما لغيرهن من الحقوق الا التاج .

***

ولقد عرض المؤلف لحروب تحتمس الثاني وأولى معركة مجيدو عناية خاصة ولكنه ما زال يؤكد تفوق الهكسوس في تلك المنطقة على عهد تحتمس الثالث وهذا لا يخرج عن نطاق الافتراض .. « وقد توفى تحتمس الثالث بعد أن جلس على عرش مصر أربعة وخمسين عاما » وينبغي أن نبين هنا أن تحتمس الثالث قد كان يعتبر نفسه ملكا منذ توفى أبوه وانه اسقط حكم حاتشبسوت من حسابه فبلغت لذلك سنو حكمه أربعة وخمسين عاما .

وأعقب عهد تحتمس الثالث عهد من الترف والرخاء كانت زهرته عهد امنحتب الثالث ثم اعقبه اخناتون بثورته الدينية وساق المؤلف فصلا عن التوحيد عند قدماء المصريين اعتمد فيه على محاضرة القاها شيخ الاثريين المصريين احمد كمال باشا سنة ١٩٠٧ قال ان التوحيد أتى المصريين القدماء من نوح عليه السلام وان عقيدة الشرك لم تدخل الا مع العرب في الجاهلية الذين دخلوا مصر في العهد القديم » وان كان ما فيها من الآراء من موضوعات المناقشة والجدل ولكنها تشيد على كل حال بوفاء المؤلف لاصدقائه وأساتذته الأقدمين .

ثم أعقب وفاة أخناتون فترة من اضطراب سياسي واجتماعي أدت الى ظهور قائد الجيش حور محب واستيلائه على الملك « لان الظروف دفعته الى ذلك دفعا لانقاذ البلاد من الهاوية التي تردت فيها ـ فسن القوانين لمحاربة الرشوة والفساد فكان

تمهيدا لقيام الأسرة التاسعة عشرة التى كان رمسيس الثانى أعظم ملوكها ، وذلك لما تولاه من المعارك فى سبيل سلامة مصر وامبراطوريتها وما أنشاه من العمائر الهائلة معبدى أبى سنبل « حكم ٦٧ عاما .. وتولى فى نحو العشرين من عمره » فان كان ذلك كذلك (مع ان الارجح انه تولى فى السادسة عشرة) فلا شك انه توفى وهو نيف وثمانون سنة وذلك على خلاف قول المؤلف انه « بلغ من العمر نيفا وتسعين » ثم تحدث عما استحق رمسيس الثانى من تكريم ثورة سنة ١٩٥٢ التى اقامت تمثاله فى أحد ميادين القاهرة .

وما زال المؤلف يعتمد بغير تحقيق على مانيثون الذى أعتبر رمسيس الثالث مؤسسا للأسرة العشرين (ص ١٤٨) والثابت ان أباه ست تخت هو مؤسس هذه الأسرة .

ثم استطاع شيشنق تاسيس الاسرة الثانية والعشرين ولأدرى لماذا تنكر أصله الليبى ، وعلى أن مصر فى عهده قد استطاعت أن تسترد بعض نفوذها فى فلسطين كما ورد ذكر ذلك فى التوراة ثم اديل من الليبيين الى النوبيين الذين استطاعوا فتح مصر على يد جيعخى مؤسس الأسرة الرابعة والعشرين ثم استردت مصر استقلالها فيما تسميه بعصر النهضة أيام الاسرة السادسة والعشرين وكان لمصر يومئذ اسطولها الحربى والتجارى الذى « رفع علم مصر فوق البحار وطاف حول افريقيا قبل البرتغاليين باحد عشر قرنا وبرزت من هذه الأسرة أسماء ابسماتيك وتخاو .

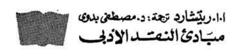
ثم منيت البلاد بغزو الفرس فسقطت صريعة الخيانة ولكن المصريين ظلوا على سخطهم على الاحتلال الأجنبى فثاروا عليهم واجلوهم ، ولكن الفرس عادوا من جديد حتى طردهم الاسكندر الأكبر .

ولم تستنم مصر لحكم أخلاف الاسكندر من البطالسة فكرهه المصريون « وبرهنت الحوادث على قوة الحيوية الكامنة فى الشعب وظل المصريون يقاومون البطالسة ما وسعتهم الحيلة بالاحزاب تارة وبالثورات أخرى .. وكانت سياسة الحيلة اقصاء العنصر المصرى عن الجيش وجعله مقصورا على المقدونيين، فلما تعرض ملكهم لخطر السلبوقيين فى عهد بطليموس الرابع اضطر الى ادخال المصريين فى قواته المسلحة محاربين حيث دخل بهم معركة رفح التى انتهت بنصر مؤزر بفضل الفرقة المصرية ، وكانت رفح نقطة تحول كبير فى موقف المصريين .

غير أن البطالسة سرعان ما نزل بهم الضعف حتى خضعوا لحماية روما وسيطرتها ثم تحولت الى ولاية رومانية سنة ٣٠ ق.م. فلم يكن حكم الرومان خيرا من حكم اسلافهم فحظروا على المصريين حمل السلاح وميزوا عليهم اليونانيين واليهود فثار المصريون فى انحاء البلاد عليهم ، واستمر اضطهاد الرومان حين سبق المصريون الى اعتناق المسيحية واستشهد عدد كبير منهم فى سبيل العقيدة واستمر الاضطهاد بعد أن أصبحت المسيحية دينا رسميا للرومان من أجل اختلاف المذهب .

وظلوا يقاسون ذلك الحكم البغيض حتى كان الفتح العربى على يد عمرو بن العاص .

أحمد عبد الحميد يوسف



في عام ١٩٢٤ نشر رتشاردز كتابه « مبادىء النقد الادبى » وفى عام ١٩٦٣ وصل هذا الكتاب الى أيدى قراء العربية بعد أن قام بترجمته الدكتور مصطفى بدوى ولعل هذه الرحلة الزمنية توضح لنا الى اى مدى تخلو المكتبة العربية من بعض أمهات الكتب الاجنبية ، وهى كتب تعتبر المكتبة العربية فى امس الحاجة اليها . بل نحن فقراء بصفة خاصة فى الكتب التى تبحث فى النقد من حيث هو علم . صحيح ان مكتبتنا بدات تفـرد بعض رفوفها لكتب يمكن أن نعتبرها « نقدا تطبيقا » ، وهذه ظاهرة تبشر بخير ، غير ان هذا الاتجاه لا يستطيع ان يقف وحده على قدميه ، اذ لابد من وجود كتب فى « النقد النظرى » ، وفى النقد من حيث هو مذهب وعلم . والنقـد التطبيقى ويمكن ان تاتى بعده ، فالذى يكتب عن مختلف الاعمال الفنية ، اى يكتب « نقدا تطبيقيا » يستطيع بعـد ذلك ان يخرج بحصيلة من التجارب يصبها فى شكل مذهب فى النقد . هكذا تشتد حاجتنا الى هذا النوع من الكتب . ويزداد احساسنا بهذه الحاجة الملحة حين نتلفت حوالينا فنجد اننا نعانى من فوضى النظريات النقدية ، وهى نفس الشكوى التى ارتفع بها صوت رتشاردز فى الفصل الاول من الكتاب بل لقد جعل هذه الشكوى عنوانا للفصل (ص ٤١ من الترجمة) . والفوضى عندنا تاخذ اشكالا عدة ، من بينها ذلك الصراع الذى ينشب فى الصحف من حين لاخر بين النقاد والفنانين وبين النقاد والنقاد وهو صراع كاد يتخذ طابعا « موسميا » وان دل هذا على شىء فانما يدل على أن الامور النقدية لم تستقر عندنا . ووسط هذا الصراع ترتفع اصوات مطالبة بان يكون للنقد منهج ، مطالبة بان يستفيد النقد من العلم .

واذا كان هناك نقاد اجانب استفادوا من العلم فلا شك ان رتشاردز على رأسهم ، واذا شئنا التخصيص قلنا ان رتشاردز استفاد من علم النفس بالذات وسعى الى لفت نظر زملائه النقاد الى اهميته ــ وهذا ما اكده وولتر بيت فى كتـابه « مقـدمات للنقد » كذلك اضـاف بيت أن رتشاردز لفت نظر زملائه الى مطلب ثان ، وهو ان يهتموا ــ حين يتعرضـون لقصيدة على سبيل المثال ــ بالنص وان ينظـروا فى مشكلة تحليلها من ناحية اللغة والتشبيه والاستعارة .. الخ .. وبهذا المطلب الثانى استطاع رتشاردز ان يكون رائدا لما عرف بعد ذلك باسم (النقد الجديد The new Criticism) فى انجلترا وامريكا . وقد ظهر هذا النقد فى ثلاثينات القـرن الحالى واربعيناته ، والغريب انه ازدهر فى امريكا اكثر ممـا ازدهر فى انجلترا التى نبع منها هذا الاتجاه اصلا غير ان جورج واطسون يستدرك ويقول انـنا نخطىء حين نزعم ان رتشاردز صاحب مدرسة للنقد فى منتصف القرن الحالى ، مدرسة اليوت أحد اعضائها (١) ذلك أن كتاب اليوت الغابة المقدسة The Sacred Wood ظهر قبل ان يظهر لرتشاردز اى كتاب على الاطلاق . لكن اذا لم يكن رتشاردز صاحب مدرسـة فانه بلا مراء (وهذا ما يؤكده واطسون فى مقاله عن رتشاردز) اكبر واضعى النظريات تأثيرا فى القرن الحالى .
نعم . ان رتشاردز يركز نشاطه فى استخلاص النتائج والتقنين ووضع النظريات واجراء التجارب . ولكنه لا يعد كتابا ينقـد فيه الاعمال الادبية المعاصرة أو القديمة ، وهذا ما يجعله يختلف عن اليوت الذى كان يقنن ويطبق فى نفس الوقت ، ويجعله

(١) George Watson: The Literary critics, Pelican, 1962

يختلف ايضا عن كولردج الذى كان فنانا من قمة راسه الى أخمص قدميه ثم يؤلف فيه كتابا ل Biographia Literaria من اجل هذا يعد رتشاردز ناقدا نظريا ، بل ان نقده اكثر تجريدية من نقد كولردج .

وقد استطاع رتشاردز ان يستفيد من وجوده كأستاذ فى كمبردج فاجرى تجاربه على جمهور الادب ومتذوقيه ليخرج بالحقيقة التالية أن معنى النص الادبى يتعدد بتعدد الذين طالعوه ، وان ثمة عوامل كثيرة تتدخل فى تفسيرنا للنص . ومن بين التجارب التى اجراها تلك القصيدة التى وزعها على جمهوره دون ان يشير الى مؤلفها او العصر الذى كتبت فيه . وطلب من طلابه أن يكتبوا عن هذه القصيدة ، وكانت النتائج مذهلة ، نتائج تحكى قصة التباين الشاسع الذى يمكن انيفصل بين تفسير « أ » لنص وتفسير «ب» لنفس النص . ونشر رتشاردز نتائج ابحاثه فى كتابه الشهير « النقد التطبيقى » (أو العملى) هذا ويتضح فى نقد رتشادرز العملى مدى اهتمامه بالنص من حيث هو نص دون الوقوع فريسة لـ « العصر » او « المؤلف » وهو يدرس فى النص مشاكل الاسلوب والتشبيه والغموض وما الى ذلك . وقد يوحى هذا بأن رتشاردز من اتباع مدرسة الفن للفن . لكن رتشادرز ابعد ما يكون عن هذه المدرسة والسبب ، انه يؤمن بقيم أخلاقية يعتبرها رسالة للفن ـ وقد اوقعه هذا فى تناقض . وهذه النغمة الاخلاقية واضحة فى الكتاب الذى ترجمه الدكتور مصطفى بدوى . وترجمة كتاب كهذا تجعلنا على علم بأفكار رجل من اكبر رجالات النقد فى البلدان التى تتكلم الانجليزية وفى نفس الوقت تثير هذه الترجمة فى نفوسنا ذلك الشوق القديم الى نقاد آخرين نريد أن نرى كتبهم مترجمة الى العربية . وقائمة هؤلاء النقاد كبيرة ، لكنا للاسف نفتقر ـ فى المكتبة العربية ـ الى الكثير من كتبهم . وفى هذه القائمة تبرز اسماء « كروتشى ـ اليوت ـ ليفز ـ هربرت ريد ـ الين تيت ـ كليانث بروكس ـ كينيث بيرك » . ونحن فى انتظار ترجمات كتبهم على ان يصدر هذا اللون من الكتب كسلسلة منفصلة ـ تحمل على سبيل المثال عنوان « اعلام النقد الادبى » او « التيارات النقدية » او « دراسات نقدية » .

وكتاب مثل « مبادىء النقد الادبى » ينطوى على صعوبة بالغة لما فيه من دسامة ، ولطريقة رتشاردز فى عرض افكاره بأسلوب علمى صارم . وقد اشار الدكتور مصطفى بدوى فى المقدمة الى هذه الصعوبة . وليس من شك فى انه من اصعب الكتب التى وضعت فى النقد ورتشاردز نفسه يدرك هذا كما أشار السيد المترجم . وهو يورد فى المقدمة قوله « ونحن نخشى ان كتابنا هذا سيبدو فى نظر عدد كبير من الناس خاليا بشكل مؤسف من تلك « التوابل » التى اصبح الناس يتوقعونها فيما يكتب عن الادب » .

ولكن ، الواقع ان رتشاردز نفسه اتحفنا ببعض التوابل ، لكن بطريقته الخاصة الوقوره . ولم يكن يقصد من هذه التوابل ان تدخل السرور على القارىء وانما ان تخدم الفكرة المعقدة ، بأن تفسرها للقارىء الحائر . مثال ذلك ان رتشاردز قديصدمنا بقضية معقدة محيرة واذا به فجاة يضرب لنا مثلا من الحياة العامة ، لكنه لا يضربه الا بعد أن يفاجئنا ويصدمنا بالقضية ثم يريحنا بعد ذلك فيحدثنا عن الشهيد ، وعن اللص ، وعن موقف الانسان من الثياب ، وعن الشخص الذى تتعدد حالاته النفسية فى اليوم الواحد فيكون لحظة « نابليون » واخرى « ديوجين » فى هذه اللحظة نحس بالارتياح ، وتزداد القضية المعقدة وضوحا . وقد دأب رتشاردز على هذه الطريقة فى صفحات كتابه : توابل لكنها وقورة غير متهافتة تنساق الى زخرف القول . لكن هذا كله لا ينفى عن الكتاب صفة الصعوبة والتعقيد . وهنا تتبدى روعة الروح العلمية التى حدت بالدكتور مصطفى بدوى الى ترجمة هذا الكتاب وعدم التهيب من عملية الاقدام . ويثير هذا فى نفس الوقت القضية التالية : ان وزارة الثقافة تحاسب المترجمين بالكلمة ووفقا لسعر معين منصوص عليه ، ولكن كيف نحاسب مترجما ترجم كتاب «مبادىء النقد الادبى » بنفس الطريقة التى نحاسب بها مترجما نقل الى العربية مادة بسيطة ، مادة قد تكون موجهة الى الناشئة ؟ ان هذه القضية اخطر مما يظن البعض ، ذلك ان اغفالها ادى الى ظاهرة خطيرة : اقبال بعض المترجمين المتعاملين مع الوزارة على الكتب السهلة والابتعاد عن الكتب التى سترهقهم ـ طالما أن المكافأة فى كلتا الحالتين واحدة ! وفى الكتاب الذى بين ايدينا يتضح مدى الجهد المبذول فى نقل النص الى العربية وعدم اكتفاء الدكتور مصطفى بدوى بالقيام بدور المترجم وانما بذل الجهد من اجل اعداد مقدمة ضافية عرض فيها لاتجاهات رتشاردز واعماله الاخرى . ولم يكتف بهذا[1] وانما ناقش الناقد فى بعض قضاياه واعترض على جزء منها . كذلك قام بمراجعة الترجمة احد اعمدة النقد فى بلدنا واحد الاساتذة الذين هضموا تراث الغرب النقدى .

غير ان هذا لا يعفى الكتاب من بعض الاخطاء وهى اخطاء تتعلق مباشرة بقضية الترجمة . من هذا عنوان الكتاب نفسه ، صحيح ان كلمة « مبادىء » هى ترجمة صادقة صحيحة للفظة Principales. غير ان الكلمة اخذت فى العربية ايحاءات اخرى قد توقع القارىء العربى فى لبس ذلك اننا قد نستخدم كلمة « مبادىء » كمرادف لكلمة مدخل ، كان تقول « مبادىء الجغرافيا » لذا ، ربما كنا اقرب الى الوضوح والدقة لو نحن ترجمنا كتاب رتشاردز الى « اصول النقد الادبى » .

وبالرغم من انه قد بلغ من دقة الدكتور مصطفى بدوى انه ترجم العبارات اللاتينية التى كانت ترد فى بعض الصفحات ، الا انه اغفل بلا مبرر العبارات او القصائد التى كان رتشاردز يقدم بها كل فصل من فصوله . كذلك كان يميل الى اغفال المصطلحات الاقتصادية ليحل محلها جملا هى اقرب الى التعريب الحر منها الى الترجمة الدقيقة ، من هذه المصطلحات مصطلح law of diminishing returns فى صفحة ٩٦ من الترجمة و clearing house. فى صفحة ٩٧ كذلك يميل الدكتوربدوى الى اغفال دلالة or. وتحويلها فى العربية الى « و » بدلا من « او » وقد شجعه على هذا ان الكلمات التى تفصل بينها or. وهى كلمات متشابهة تكاد تكون مترادفة من هذا انه يترجم Un fair or aggressive behaviour. (ص ٩٧) الى « السلوك العدوانى الغاشم » ، وصحتها « السلوك الظالم او العدوانى » والذى يجعلنا هنا نجرى وراء الدقة الى حد « الوسوسة » ان رتشاردز لا يلقى القول على عواهنه وانه يقصد بكل حرف شيئا .

وقد يلحظ القارىء ان الفصل السابع هو موضع الدراسة هنا . والواقع ان الفصل السابع يصلح فعلا دراسة لـ « عينه » خاصة وان هذا الفصل ـ الذى يبحث فى القيمة من الناحية السيكلوجية ـ على جانب كبير من الاهمية . وعند مقابلة هذا الفصل بالاصل الانجليزى نخرج بالملاحظات التالية :

ص ٨٦ ـ يترجم الدكتور بدوى كلمة good الى خير و bad. الى شر ، غير ان النص يوحى بأن رتشادرز كان يتحدث عما هو « سليم وصائب » وعما هو « سىء وخطأ » ولهذا نميل الى ترجمة احدى جمل رتشاردز الى « التجارب السليمة والتجارب السيئة » بدلا من « تجارب الخير والشر » .

ص ٨٦ ـ « وقد وفر لنا بعضها علم الانثروبولوجيا أو علم الانسان » وليس هناك مرادف فى الاصل وانما anthropology فقط . ومن هنا اذا شاء المترجم مترادفا وجب عليه ان يضعه وسط قوسين حتى يعرف القارىء ان هذا المترادف من اختيار المترجم وانه لم يرد فى النص .

ص ٨٦ ـ « حقا لقد كان فى مقدور كل طفل قوى الملاحظة » وكلمة might. ـ فى الاصل الانجليزى ـ لاتوحى هنا

(١) مما يثلج الصدر ان احد شبابنا (الاستاذ عبد اللطيف الجمال) يقيم الان فى انجلترا وقد اوشك ان ينتهى من اعداد رسالة الدكتوراه عن ١ . أ . رتشادرز .

بالزمن الماضي وانما توحى بوجود احتمال قد يتحقق او لايتحقق، ومن ثم يعتبر المضارع . اقرب الى الصواب .

ص ٨٦ ـ « المجهود العلمى » صحتها « الجهود العلمية » .

Hearty Scepticism.

ص ٨٦ ـ « شك شامل » صحتها تشكك جارف .

خاصة وان هناك فارقا بين Scepticism — doubt. فالثانية ذات طابع علمي فلسفي وهو المقصود هنا .

ص ٨٧ ـ « الاحكام الاخلاقية لدى الاطفال » صحتها «الاحكام القيمية لدى الاطفال » ، خاصة وان هذا الفصل يبحث فى القيمة من الناحية السيكلوجية . وهذا ظاهر فى عنـــوان الفصل .

ص ٨٨ ـ « المؤثرات الاجتماعية » صحتها « ضروب الضغط الاجتماعى » Social pressures.

ص ٨٨ ـ « ففى هـــذه الحالة يعـرقل هذان الضربان من النشاط احدهما الآخر على نحو يمكن ان نسميـه تصـادما سيكلوجيا ، وصحتها « حدثا ســـيكولوجيا او مصـادفة سيكلوجية » ـ ترجمة لعبارة psychological accident.

ص ٨٩ ـ « فكيف يمكن ان نميز بين هذه النظم المختلفة للدوافع بحيث نقول ان احد هذه النظم اكثر او اقل قيمة من الاخر » . وقد سقطت من المنتصف عبارة ، ربما سهوا وهى « بحيث نقرر ان احد هذه النظم اكثر اهمية من الاخر » .

ص ٨٩ ـ (الحاشية) ـ « وهى قدرتهعلى ان يصبح موضوعا للاحساس والرغبة » وهى ايسر على القارىء اذا قيلت عـلى النحو التالى « هى قدرته على ان يصبح موضع احســـاس ورغبة » .

ص ٩٠ ـ « فقد تكون دوافع النزوع لا شعورية » .

وصحتها « اما دوافع النزوع فقد لا تكون شعورية » نؤكـــد اهمية « اما » لان هذه الجملة مترتبة على ماقبلها ولان المؤلف يقصد بها تفضيل شىء على شىء آخر .

ص ٩٠ ـ دون ان تتضمن ذلك كبت دافع آخر مساو له .. وصحتها « احباط دافع اخر frustration.

ص ٩٢ ـ تصبح بمرور الزمان . وصحتها « تصبح فى الوقت المناسب » .

ص ٩٣ ـ يخالجنا الشك عندما نترجم moral ideal. الى « مثل خلقى اعلى » لان ل « خلقى » مرادفها الانجليزى وهو ethical. ربما تكون اقرب الى الصواب اذا قلنا « مثل اعلى معنوى » او « مثل اعلى ادبى » .

ص ٩٣ ، ٩٤ ـ « بين الاستجابة العاطفية التى تتميزبالحرية مع الضابط وفى هذه الترجمة غموض . وسنكون اكثر وضوحا واقرب الى النص فى نفس الوقت ان نحن قلنا بين الاستجابة العاطفية المتعلقة Controlled emotional response.

ص ٩٤ ـ وان كانت توجد فى نظم اوسع نطاقا من النظم السابقة وصحتها « وتستجيب لافضليات مماثلة لكن بين انظمة اكثر ضخامة » .

ص ٩٤ ـ « اذ تتفاوت الدوافع تفاوتا هائلا فى مرونتها » وصحتها « اذ تتفاوت بعض النوازع واوجه النشاط تفاوتا هائلا فى قدرتها على التشكل plasticity

ص ٩٤ ـ « كما ان البعض اسهل كبتا فى نهاية الامـــر من البعض الآخر «ولا يعنى ذلك دائما انه أضعف منه» » وصحتها (ولا تتشابه بالضرورة فى كل الحالات) اى ان الدوافع التى يمكن كبتها عند (أ) ليست بالضرورة نفس الدوافع التى يمكن كبتها عند (ب) وهذا ما أوضحته عبـــارة رتشــــاردز not the same necessarily.

ص ٩٤ ـ « مجموعات على قدر كبير من القوة والاهميـة » وصحتها « مجموعات قوية » فقط !

ص ٩٦ ـ « بحيث انهم بمرور الزمان يعجزون حتى عناشباع هذه الفضائل او الرذائل » وصحتها « لدرجة انقانون تناقص العلة نفسه the law of diminishing returns. يحـــول دون اشـــباع هـذه الفضائل او الرذائل بالطـــريقة المناسبة » .

ص ٩٦ ـ (الحاشية) « يجب علينا ان نتبينها » وصحتها « يجب علينا ان نعترف بها » .

ص ٩٦ ـ (الحاشية) « ان اشباع اى دافع ليس الا مجرد التنشيط الكامل لهذا الدافع » وهى ترجمة غامضة وايسر على القارىء اذا قلنا « ان ممارسة نشاط معين ممارسة كاملة يعتبر عادة (اشباعا) لهذا النشاط » .

ص ٩٦ ـ « فان بعض دوافعهم المكبوتة تظل تتحرك وتثور » وصحتها فان بعض دوافعهم المكبوتة ـ المعوقة فى نفس الوقت ـ تظل تتحرك وتثور » .

ص ٩٦ ـ « وتلك التى يرضون عنها لانها تجلب عليهم عطف الآخرين » وصحتها « وتلك التى يتوقف اشباعها على علاقات تعاطف بينهم وبين الاخرين » .

ص ٩٧ ـ « اللذة المتنوعة » وصحتها الاشباع المتنوع Varied satisfactions.

ص ٩٧ ـ وفى هذه الصفحة عبارة اغفلتها الترجمة وموجودة فى النص الانجليزى اسفل صفحة ٥٣ (طبعة Routledge.

« ان هناك معنيين لعبارة (يستفيد من زملائه) ونستطيع ان نلمس كيف يتصارع هذان المعنيان عند التطبيق » او قــد يبدو ان الدكتور بدوى لم يغفلها وانما نقلها بتصرف فقـــال « فالاحتيال على الغير هو فى الواقع احتيال على النفس » .

ص ٩٩ ـ « حارسا للمجتمع » وصحتها « وصيا عـــلى المجتمع trustee.

ص ١٠٠ ـ « اى نظام ثابت وصحتها « اى نظام مستقر » stable. لان المقصود هنا الاستقرار اما كلمة « ثابت » فقد توحى ـ خطا ـ بالجمود .

ص ١٠١ ـ « فضيلة باليه مثل الوطنية » وصحتهـــا « فضيلة بالية مثل القومية nationalism. » نرفض الاولى لان ايحاءاتها نبيلة أما (القومية) كما قصد بهارتشاردز فتعنى النزعة الضيقة التى تجعل الوطن يقيم حـــول نفسه سياجا .

ص ١٠١ ـ « ما فى الموقف الدينى ازاء مسألة تحديدالنسل من سفه وتناقض » وهذا مثال للخطا الذى يمكن ان يقع فيه المترجم عندما يتحمس ويشترك فى ابداء راية ذلك ان الترجمة الصحيحة للنص تكتفى بأن تقول « عبث الموقف الدينى من مسألة تحديد النسل » .

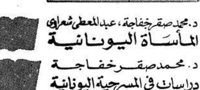
وفى كتاب كهذا تواجه المترجم مهمة شاقة ، ذلك انه مطالب هنا بالقيام بوظيفة جديدة ، وظيفة التفسير .. على الا يوقعه هذا فى هوة التعريب او الشرح المستطرد .

ان صياغته يجب ان تكون دقيقة ومتمشية معالنص ، ولكنها يجب ان تحاول فى نفس الوقت ان تفسر وتشرح من طرف . ولا يكفى ان يقال ان الكتاب صعب . لا يكفى ان يكون المترجم عالما بكل خفايا هذا الكتاب وانما يجب ان ياخذ فى اعتباره قراء اقل علما خاصة وان الكتاب المترجم سيخاطب اناسا لن يقرأوا ـ او لا يستطيعون ان يقرأوا ـ هذا الكتاب بالانجليزية هذا هو التحدى الجديد الذى يواجه اى مترجم يتعرض لترجمة نص معقد .

كذلك ناخذ على الدكتور بدوى انه يشير الى بعض المراجع الاجنبية فيذكر تاريخ نشر المرجع والصفحات التى يرجع اليها لكنه لا يذكر الناشر وهذا يسبب بلبلة للقارىء كذلك يؤخـــذ عليه ان الترقيم فى غير مواضعه فى كثير من الاحيان ،فالجملة الجديدة تبدأ فى الاصل الانجليزى ، لكنا نصادفها فى الترجمة تابعة لسابقتها وبينهما فاصلة . من المسلم به ان الترجمـــة تستدعى فى بعض الاحيان ترقيما جديدا لكن ليس بهـــذه الكثرة .

محمد عبد الله الشفقى





فى مقدمة كتاب « أرسطو والمأساة اليونانية »
Aristotle and the Greek Tragedy

يقول مؤلفه « چون چونز » John Jones

ان ما دفعه الى اخراج هذا الكتاب هو ما دأب عليه بعض الباحثين ـ ان لم يكن أكثرهم ـ فى معالجة قضيـة فكرية من تهافت على ما هو سهل بسيط والتهيب من كل صعب معقد فيفضلون الطواف بالمشكلة ـ ربما من جميع وجهاتها ـ دون محـاولة النفاذ الى لبها . وكان هـذا هو شأنهم مع أرسطو اذ أنهم راحوا يدرسـونه من خلال البحث فى الدراسات التى كتبت عنه أو عن مؤلفاته دون محاولة الرجوع الى ما كتبه أرسـطو نفسه ظنا منهم انهم بذلك يكفون أنفسهم عناء البحث من جديد فى أشياء بحثها غيرهم وقد لا يصلون هم فيها الى قرارحاسم، ويرى المؤلف چونز أن فى هذا الأمر خطرا جسيما يتهدد الباحث بعدم الوصول الى الحقيقة لأن بعض ما كتب عن مؤلفات أرسطو بالذات مبنى على فهم خاطىء لنصوصه أو لبعض فقرات منهـا وبالتالى فهو غير صحيح .

فاذا أردنا معرفته أو دراسته دراسة جدية حق علينا أن نبتعد قدر الامكان عن كل مجالات الشك والاحتمال والرجوع الى الأصول نفسها وقد كانت هذه هى رسالة المؤلف فى كتابه .

وليست هذه مشكلة ارسطو والمادة العلمية التى كتبت فى البحث عن قضية من القضايا فحسب ولكنها مشكلة الموضـوع الذى تختص به تلك القضية أيضا ففى كتاب « فن الشعر » لارسطو وردت فقرة مبهمة ـ أو لعلها غـير كاملة ـ تتحدث عن نشأة المسرحية اليونانية وفهمها الباحثون على وجوه مختلفة ، وكان من نتاج ذلك أن تعددت الآراء وتناقضت وكثرت الدراسات وتشعبت الأبحاث وكلها تدور حول حقيقة تفسير ما جاء عنـد أرسطو أحيانا وحول الموضوع الذى تبحثه المادة العلمية التى كتبها أرسطو وهى نشأة المسرحية عموما والمأساة خصوصا أحيانا أخـرى .

يقول أرسطو (١) : « ولقد نشأت المأساة فى الأصل ارتجالا (هى والملهاة : فالمأساة ترجع الى مؤلفى الديثورامبوس ، والملهاة ترجع الى مؤلفى الأناشيد الاحليلية (٢) التى لا تزال يتغنى بها فى كثير من المدن حتى اليوم) ثم نمت شيئا فشيئا بانمـاء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها (٣) . »

وقد تناول المحدثون ما ورد عند ارسـطو وبحثـوه بحثا مستفيضا ، ودار بحثهم حول ناحيتين : الناحية التاريخيـة لنشأة المأساة والناحية اللغوية ـ أو التفسير اللغوى للنص .

أما من الناحية التاريخية فقد أجمعت أغلب الآراء على أن المأساة نشأت من الديثورامبوس فيرى « نيتشة » أن المأساة ولدت عندما التقت روح ديونسيوس بروح أبوللو ، والاول يرمز الى الانسان وتشاؤمه وآلامه والثانى يرمز الى الآلهة ويمثـل حياتهم وتمتعهم بها على الاليموس وبالتالى كان أبطال المسرحيات أنفسـهم هم ـ بروميثـوس وأورستيس وأوديب ـ رمـزا لديونسيوس الذى كانبدوره رمزا للانسان، فالتراجيديا أخذت موضوعاتها من آلام ديونسيوس الذى أنطقها على لسان أبطـال المسرحيات ، وعلى ذلك فالصراع فى المأساة صراع بين الخير والشر والالم والامل والتفاؤل والتشاؤم مما يؤدى فى النهـاية الى التطهير . ونيتشة بذلك يقرر ارتباط المأساة بديونسيوس و « نورود » Norwood عندما تعرض للحديث عن أصـــل المأساة اكتفى بأن ردد حرفيـات النص عنـــد أرسطو قائلا ان الفضل فى خلق المأسـاة فى صـورتها البدائيـــــة التى تعتمد على الارتجـال يرجع الى رؤساء جوقة الديثورامبوس وكذلك هارش لم يحـاول فهم النص عـلى اكثـر مـن حرفيـاته فنجده يقرر أن كلا من المأساة والملهـاة بدات فى صورة أناشيد مرتجلة وأن المأساة نشأت من الديثورامبوسوهى تلك الاشعار الغنائية التى تلقيها المجمـوعة تكريمـا للاله ديونوسوس ، بينمـا نشأت الملهـاة عن أناشـيد المرح والمجون ، ولكن يبقى الأمر مغلقا علينا اذ أننا لا نعرف المراحل التى مرت بها المأساة حتى اكتملت واصبحت فنا مستقلا بذاته فنجد باى ووتر By water يصر على أن النص ناقص وأن هـذا النقص يزيد من غموضه وقصوره ، وهو يعبر عن هذا بقوله : « ان المعلم الاول كان يعرف أكثر مما ورد فى قوله » وهو يشير بذلك الى ضرورة عدم الالتزام بحرفية النص ، أما بيكارد كمبردج Pickard Cambridge فقد شغله ما فى النص من غموض فراح يبحثـه ليقف على سببه واخيرا ارجعه الى أن أرسطو استمد معلوماته ـ فيما يعتقد ـ من سجلات الدولة الرسمية الخاصة بنتائج المسابقات المسرحية التى كانت تقام فى الأعياد الدينية ، وقد ثبت أن هذه السجلات Didaskaliai لم تدون الا فى السنوات الأخيرة من القرن السادس ق.م. عندما كانت المأساة قد أصبحت فنا من فنون الأدب .

ويحصر كمبردج قصور النص فى أن أرسطو لم يوضح الفرق بين رقصات الديثورامبوس المرحة والرقصات الدائرية ولم يبين من أى نوع من هذه الرقصات نشأت المأساة كذلك لم يبـين العلاقة بين المسرحية الساتورية وبين الديثورامبوس وبينالمأساة ويرى أنه من المستحيل معرفة حقيقة ما يعنيه أرسطو ، وهو يتفـق فى ذلك مـع ما يردده فيـــلاموفتز Wilamovitz ويتفق روز Rose معهما فى أن النص غامض ولكنه يحدد النقاط التى عجز النص عن ايضاحها ويحصرها فى أشياء غير التى سبق أن حددها كمبردج ، وكل هذه النقاط التى ذكرها روز تدور حول موضوع المأساة أو تختص بطبيعتها ، منها أن المعـلم الأول لم يبين السبب فى الاختلاف بين عدد أفراد الجـوقة وترتيبهم فى المأساة وبين عددهم فى رقصات الديثورامبـوس ، كذلك لم يبين سبب الاهتمام بالمبالغة فى تصوير ما تقاسـيه الشخصية الرئيسيةفى المأساة وما ينزل بها من مصائبوخطوب ، ولم يبين أيضا السبب الذى من أجله سميت المأساة تراچويديا Tragoidia أى « أغنية الجدى » (١) .

وكان طبيعيا أن يدفع هذا الغموض النقاد الى البحث عن أصل المأساة فى غير ما جاء عند أرسطو وأن يستهويهم الى البحثعنجديد ، فقالالسير ردجواى Sir William Ridgway بأن المأسـاة لا تمت مطلقا الى الديثورامبوس بأية صلة وانما نشأت ـ فى رأيه ـ من رقصات تنكرية كانت تقام حول قبـور الأبطال ، واستدل على ذلك بنماذج لاستعراضات ذات طابع تمثيلى ترتبط بعبادة الموتى أو تقديسهم فى انحاء العالم ، ثم

(١) أرسطو · فن الشعر الفقرة ـ ١٤٤٩ ـ أ ـ السطور ٩ ـ ١٥ ، أنظر ترجمة د · عبد الرحمن بدوى ص ١٤ من النص ·

(٢) كانت تنشـد فى الاحتفالات التى تقام للاله بريابوس Priapus اله الخصب والتناسل ·

(٣) ينظر أرسطو الى نشأة المأساة وكأنها كائن حى عضوى اذا تلغ تمام نموه توقف ·

(١) وهى الاصل الذى اشتق منه كلمة Tragedy الانجليزية · والكلمة ذات مقطعين كلمة Tragos أى « جدى » وكلمة Oidê أى « أغنية »

حاول أن يثبت أن هذه الاحتفالات كان يشترك فيها بعض أشخاص يتنكرون ويقلدون أعمال الموتى الذين يمثلونهم ، كذلك استند فى رأيه هذا على رواية لهيرودوت يقول فيها ان أهل سيكون اعتادوا أن يكرموا البطل أدراستوس بانشاد بعض الأغنيات والترانيم الحزينة التى تلقيها الجوقة وتصف فيها ما كان يقاسيه البطل أثناء حياته ، وتتغنى بشجاعته وبطولاته وبالتالى فان أصل المأساة لا يمت بصلة الى ديونيسوس وانما يرتبط بعبادة الأبطال وتمجيدهم وهذا يفسر — فى رأيه — طبيعة المأساة الحزينة وجدية موضوعها الذى ينتهى غالبا بقتل أو موت الشخصية الرئيسية فى المسرحية .

ومع ذلك فان ردجواى حاول أن يحل المشكلة بمشكلة جديدة أكثر غموضا لأن تفسير المأساة بهذا الشكل لا يبرر لماذا سميت تراجوديا Tragōidia أى « أغنية الجدى » ولا يبرر كذلك لماذا ارتبطت بأعياد ديونيسوس دون غيره من الآلهة أو الابطال .

ولماكانت معلوماتنا عن نشأة المأساة — غير ما جاء عند أرسطو — تكاد تكون معدومة فقد رأى بعض النقاد أنه من الأفضل أن نسلم بوجود نوع من الاحتفالات البدائية التى كانت ترتبط بالالة ديونيسوس — اله الاخصاب — لأن هذا هو أقرب افتراض يمكن أن يعلل وجود الصراع « Agōn » فى المأساة ويوضح طبيعته . اذ كانت قوى الاخصاب تموت خلال ذلك الصراع — فى الاحتفالات — كما يموت اله الاخصاب نفسه ليبعث فى العام التالى فى صورة الزرع أو المحصول الجديد أى أن الصراع فى المسرحية — منذ نشأتها — هو صراع بين الموت والبعث أو الموت والحياة ثم انتقلت فكرة الصراع بين موت الزرع وعودته الى فكرة وجود الانسان ثم موته فى نهاية المأساة .

ولكن جلبرت مورى Gilbert Murray يرى أن الصراع لم يكن بين الموت والحياة وانما كان بين الظلمة التى يرمز لها لون جلد الماعز الأسود وبين النور — أو هو صراع بين الصيف والشتاء ويستدل على ذلك بأن اليونان لم تعرف عرضا دينيا واحدا يصور مصرع الاله ثم بعثه من جديد بل كان هناك عرض يقدم فى الشتاء ويصور مصرع الاله ليس غير .

وأخيرا نجد « كوك » ينسب نشأة المأساة الى الاحتفالات التى كانت تقام فى الاعياد اللينية وهى تشبه احتفالات الاله زاجريوس فى كريت ، وفى كليهما كان الاله ديونيسوس يظهر — فى صورة جدى فى اليونان وفى صورة ثور فى كريت ، وهو يخالف كل النقاد فى أن المأساة نشأت من الأعياد اللينية لا من أعياد ديونيسوس وانما الملهاة هى التى نشأت من أعياد ديونيسوس الكبرى لأن تلك الأعياد كان يمثل فيها زواج زيوس من سيميلى Semelē وتصور احتفالات ديونيسيوس ميلاد ابنهما ديونيسوس .

***

وللاستاذ الدكتور محمد صقر خفاجة كتابان يختصان بالبحث فى نشأة المأساة اليونانية ظهر الأول منهما — المأساة اليونانية — بالاشتراك مع الأستاذ عبد المعطى شعراوى فى سلسلة الألف كتاب سنة ١٩٦٠ ويقع فى ستة فصول يتناول الأول منها دراسة العوامل التى ساعدت على ظهور المأساة من سياسية واقتصادية ودينية ، ويبحث الفصل الثانى فى أصل المأساة وموضوعها وخصائصها ، ثم يخصص المؤلفان الفصول الثلاثة الأخيرة لاستعراض المسرحيات التى كتبها زعماء المسرح الثلاث ، أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس مع دراسة مبسطة لكل مسرحية من شأنها أن تعرف القراء بأعمال زعماء المسرح دون التعرض لعمليات تشريحها وتحليلها أو نقدها وتقييمها .

وفى هذا الكتاب استعرض الأستاذ الدكتور خفاجة والأستاذ عبد المعطى كل الآراء التى سبق أن ذكرتها والتى قيلت فى نشأة المأساة اليونانية الى أن قالا : « هكذا تعددت الآراء والنظريات حول نشأة المأساة الاتيكية وانقسم النقاد فيما بينهم ، كل منهم يعارض الاخر وينتقد رأيه . ويمكن أن نستخلص من دراسة تلك النظريات أن المأساة قد نشأت من رقصات الديثورامبوس ولو أننا لا نستطيع أن نوضح كيف ولا متى تطورت هذه الرقصات حتى أصبحت مأساة بالمعنى الحقيقى ، لأن مراحل هذا التطور ما زالت غامضة . »

لقد جمع المؤلفان أهم الآراء والنظريات التى تدور حول تلك المشكلة ثم عقبا عليها بالانتقادات التى وجهت لكل رأى أو نظرية وفى النهاية استخلصنا أقرب هذه الآراء الى الصواب أو أكثرها معقولية ، وهذا جميل جدا لامراء فى ذلك ، كما أنه عمل شاق يحتاج الى مجهود جبار ألفناه دائما من أستاذنا وأستاذ جيلنا الدكتور خفاجة ولا شك أن المؤلفين قد لقيا مشقة بالغة فى اخراج مثل هذا العمل الضخم الذى يقف دليلا على سعة اطلاع قد نفتقدها عند بعض الباحثين ، الا اننى كنت أطمع من أستاذنا فى شىء أبعد من هذا ، فهو عندما بحث فى أصل المأساة اتخذ لنفسه اطارا ضيقا تحده آراء النقاد والباحثين ثم ناقش تلك الآراء ليستخلص منها فى النهاية حكمه فى المشكلة مع التزامه بعدم الخروج عن حدود الاطار مما قد يجعل من لا يعرفه يأخذه على أنه مجرد سائر فى الركب يردد هتافات النقاد ممن سبقوه ، فلو أن أستاذنا أضاف الى هذا الجهد جهدا آخر فبحث هو بنفسه — بعد مناقشة ما أورده من آراء — فى أصل المشكلة دون الالتزام برأى من الآراء مهما كان صاحبه لأخذ مكانه فى مقدمة الركب ولوقف على رأس الباحثين والمهتمين بالدراسات القديمة ويشهد بذلك ما لمسناه منه من ذكاء غير عادى وجدية فى العمل والتفكير .

ولكننا نجد فى هذا الكتاب غير ما كنا نتوقع اذ أننا نعرف أن كل الآراء التى أوردها المؤلفان حول نشأة المأساة اليونانية قد بنيت على اشارة غامضة وردت عند أرسطو وكان سبب الاختلاف فى الآراء هو الاختلاف فى فهم وتفسير تلك الاشارة ، فاذا أصدر المؤلف حكمه على ضوء تلك الآراء كان هذا الحكم مبنيا على رأى صدر عن فهم شخصى لاشارة غير يقينية وبالتالى يكون حكما متأرجحا بين الخطأ والصواب وكان الاجدر بأستاذنا أن يبحث بنفسه فيما جاء عند أرسطو ويحاول أن يبدد ما يكتنفه من غموض أو ألا يلتزم بأرسطو مطلقا ويحاول أن يكشف عما يخيم على أصل المأساة من غموض .

***

وقرأت الكتاب الثانى — دراسات فى المسرحية — فلم أجد فيه ما كنت أتمناه اذ أننا كنا فى انتظار كتاب من الدكتور خفاجة — فى نفس مستوى كتاب المأساة — يبحث فى نشأة الملهاة وتطورها ولكن كتاب دراسات فى المسرحية الذى صدر بعد المأساة اليونانية والذى يجمع بالطبع بين المأساة والملهاة لم يكن فى نفس مستوى كتابه الاول أو مستوى أى كتاب آخر للدكتور خفاجة .

فالكتاب ذو شقين ، الأول دراسى يبحث فى المأساة ونشأتها وتطورها وكذلك الملهاة الى جانب دراسات فى المسرح والملابس والمسابقات المسرحية ومقدمة تدور حول العوامل التى ساعدت على ظهور المأساة وتطورها وازدهارها والشطر الثانى ترجمة لنماذج من روائع الأدب المسرحى اليونانى اختارها المؤلف من مسرحيتى ميديا والضفادع .

وأول ما يلفت النظر هو أن الكتاب الأول — المأساة اليونانية — يقع فى ١٧٠ صفحة كرست جميعها للبحث فى المأساة وحدها ، بينما عدد صفحات الكتاب الثانى ١٥٨ صفحة خصص أكثر من نصفها للترجمة (٨٩ صفحة) ويتبقى للجزء الدراسى ٦٩ صفحة فقط رغم كثرة القضايا التى يثيرها هذا الجزء ، وليست العبرة بعدد الصفحات ولكن قد يلقى هذا الأمر بعض الضوء على طبيعة البحث الذى يشغل مثل هذا النطاق

الضيق ، فاذا ما استعرضنا هذه الصفحات وجدنا أن من بينها اثنتى عشرة صفحة عن العوامل التى ساعدت على ظهور المأساة وازدهارها وهو موضوع سبق أن خصص له الدكتور خفاجة فصلا كاملا من كتاب المأساة وتناولها بالبحث فى كثير من الدقة والتفاصيل التى يفتقدها الكتاب الثانى ، ويشتمل الفصل الأول على خمس عشرة صفحة تبحث فى نشأة المأساة وتطورها وهذه القضية هى موضوع البحث الأول فى كتاب المأساة وعلى ذلك فهى مادة متكررة أيضا فى الكتابين الى جانب أنها موجزة فى الكتاب الثانى عنها فى الأول وكان المفروض أن نبدأ بالدراسة المبسطة الخفيفة ثم ننتقل الى الدراسة المعقدة المتعمقة هذا الى جانب ان الدكتور خفاجة سبق أن تحدث بايجاز عن نشأة المأساة فى كتابه « تاريخ الأدب اليونانى » الذى نشر فى سلسلة الألف كتاب أيضا ، بل اننا نجد بعض صفحات كاملة من كتاب « تاريخ الأدب اليونانى » مكررة فى كتاب « دراسات فى المسرحية اليونانية » .

وموضوع البحث فى الملهاة فى الكتابين ـ دراسات فى المسرحية وتاريخ الادب ـ موجز جدا بينما كان هذا الموضوعهو صاحب الأحقية فى كل صفحات كتاب « دراسات فى المسرحية ».

والحقيقة ان الجديد فى هذا الكتاب هو ما جاء فىصفحات الفصلين الثالث والرابع وترجمة النصوص المسرحية وعلى ذلك كان الأوقع ان يسمى الكتاب « مختارات من الأدب المسرحى اليونانى » وأن يكون الفصلان الثالث والرابع مقدمة لهذا الكتاب .

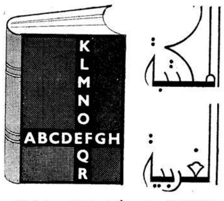
واخيرا فان كل مؤلفات الأستاذ الدكتور خفاجة تمتاز بالكثرة « كما » وبالغزارة والدسامة « كيفا » .

ومع ذلك فان كتاب « دراسات فى المسرحية اليونانية » كتاب قيم لو أن الدكتور خفاجة لم يعالج الموضوعات التى وردت فيه فى مؤلفاته السابقة هذا الى جانب ان هذا الكتاب مع الكتاب الأول ـ المأساة اليونانية ـ هما أهم كتابين يمكن أن يعتمد عليهما فى البحث عن أصل المأساة • ورغم تكرار المادة العلمية الواحدة فى أكثر من كتاب من مؤلفات الدكتور خفاجه فاننا لا نجد عوضا عن واحد من تلك الكتب فيما نقرأه فى باقى مؤلفاته • لاننا نجد فى كل كتاب شيئا جديدا •

كمال ممدوح حمدى



المكتبة الغربية



جان جيرودو
مجنونة شيلو

The Madwoman of Chaillot
JEAN GIRAUDOUX
CHARLES SCRIBNER'S SONS
New York 1963

لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات المسرح المعاصر فى أوربا وأمريكا من أثر تشيكوف وظلاله العميقة ، حتى اننا نستطيع ان نقول ان المسرح المعاصر قد انحدر من « معطف » تشيكوف كما انحدر الادب الروسى العظيم من « معطف » جوجول .

ورغم أن تشيكوف ، شانه شان كل كاتب عظيم ، قد ظهر له العديد من المقلدين وعلى رأسهم برنارد شو الذى حاول فى احدى مسرحياته ان يقلد المسرح التشيكوفى ، فان هؤلاء المقلدين لم يستطيعوا أن يقتربوا من عظمة مسرح تشيكوف وروحه الساحرة . ولقد أصبح هذا المسرح ببساطته الظاهرية وتركيبه الداخلى المعقد ، علامة من علامات التطور الهائل فى تاريخ الدراما ، بل أصبح علامة من علامات الطريق الطويل تشير الى ظهور المسرحية الحديثة فى القرن العشرين ، التى انطبعت عليها بصمات تشيكوف ، وان لم تصل الى براعته التكنيكية الفائقة وعمق شخصياته واتساع نظرته الانسانية وشمولها ، والمعروف عن مسرح انطون تشيكوف أنه مسرح « الحالة النفسية » ، فهو مسرح لا يعنى بالعقدة أو الحبكة ، ولا يهتم بالتكنيك المسرحى التقليدى القائم على العرض والتأزم والانفراج ، وانما يبنى تشيكوف مسرحيته ، الغنية بما فيها من نسيج ، على المفارقات المتتالية ، الرئيسية والفرعية التى تكون فى نهاية الامر حدثا مسرحيا كاملا يقوم على تلاقى المواقف الانسانية واصطدامها بعضها مع بعضها الآخر . وفى هذا الصدام يكشف لنا تشيكوف عن جوهر النفس الانسانية وما يضطرم بها من آمال خابت او تخيبها الحياة فى معظم الاحوال وما تعانيه من الام نفسية مبرحة نتيجة لخيبة هذه الآمال واستحالة تحقيقها . هذه الصراعات ، الهادئة على السطح ، المضطربة بالحركة فى الاعماق ، يعكسها تشيكوف على خلفية رئيسية هى المجتمع الروسى فى عصره ومشاكله وأثره على الفرد الروسى .

ولكن هذه الخلفية لا تعطى للمسرحية عند تشيكوف طابع النقد الاجتماعى او تمثل الهدف الذى يرمى اليه الكاتب بقذائفه بغية الاصلاح ، وانما تصبح أرضا واسعة تدور عليها معركة انسانية شاملة ، معركة مصير الانسان فى الحياة وقيمته كانسان ووجوده وسعادته وأسباب شقائه . ولذلك فان الوحدة الاساسية فى مسرح تشيكوف هى الشخصية الانسانية وليست الحدث ، والشخصيات فى تقابلها معا ثم افتراقها ، تلد المفارقات الرئيسية والفرعية التى تعطى للحدث قيمته ومعناه . وهذه المفارقات تعطى الشخصية عمقا أكبر وتضعها فى اللحظة التى تكشف فيها لنا عن أعماقها كأنما تهمس لنا أسرارها وآمالها وأحلامها ، فى نوبة من نوبات الاعتراف .

وهذه النوبات لا تأتى مرة أو مرتين على طول المسرحية وانما نجد أن كل حديث تنطق به شخصية من شخصيات تشيكوف هو نوبة اعتراف كاملة . ولذلك فان الشخصية عند تشيكوف لا تتحدث مع الشخصية التى تقف أمامها بقدر ما تحدث نفسها فيما يشبه المونولوج الطويل . ان كل شخصية تحكى لنا قصة ولا تتحدث حوارا مسرحيا تقليديا يقوم على السؤال والجواب ، كأنما عانت الشخصية التشيكوفية كل ما تعطيه الحياة للانسان قبل ان يرتفع عنها الستار ، ثم جاءت الى خشبة المسرح لكى تحكى نتائج خبرة طويلة بأسرار الحياة ودخائلها .

ولذلك فاننا نرى الشخصية عند تشيكوف فى هذه المرحلة النهائية من مراحل تكوينها عاجزة تماما عن أن تصنع مستقبلها لان كل شىء كان قد تحدد من قبل وتدخلت فيه عوامل كثيرة أكبر من مجرد وجودها وبعيدا عن متناولها . وهذا ما يدعو جميع هذه الشخوص تقريبا تحلم ، وتصبح حياتها على خشبة المسرح وربما بعد ذلك حتى الممات ، سلسلة طويلة من الاحلام المشبوبة . وهى دائما تحلم بمستقبل أسعد ، وبحياة كريمة على هذه الارض . جميعهم يتوقون الىترك حياة الريف الروسى بما فيها من قذارة ورتابة والذهاب الى « موسكو » المدينة البراقة ذات الحياة الاجتماعية الصاخبة كما تفعل الشقيقات الثلاث فى المسرحية المعروفة .

وموسكو هنا لا تمثل رمز الانتقال من الريف الى المدينة بقدر ما تمثل رمزا أعمق وأشمل ، وهو التغيير ، العالم الجديد الذى تعود للانسان فيه قيمته كانسان حيث ترفرف السعادة والخير على الارض .

ولكن ما يعطى للمفارقة عمقها فى مسرح تشيكوف أن جميع هذه الشخوص تدرك ادراكا تاما أنه لا سبيل « الآن » للوصول الى هذه الحياة رغم أنهم متأكدون من وجودها فى لحظة ما من لحظات المستقبل . ولذلك فان « العجز » هو النمط الرئيسى فى بناء الشخصية عند تشيكوف ، فجميع شخوصه يشعرون بالعجز والضآلة والتفاهة فى ظل ظروف نفسية واجتماعية طاحنة ، وجميعهم بلا استثناء يبحثون عن السعادة فى مكان ما ، ولحظة أخرى يعرفون أنهم لن يجدوها . وكل ما يعزيهم أن الاجيال القادمة ستجد هذه السعادة وعندئذ تتحقق فى سعادة هذه الاجيال سعادتهم هم ، وان كانوا لحظتها فى القبور .

فنحن نجد سونيا فى «الخال فانيا» تقول فى المشهد الختامى لخالها : اننا سنحلم فى قبورنا أحلاما وردية لاننا سنجد الاجيال القادمة قد عمتها السعادة ولم تعد تعانى من خيبة الامل التى عانينا منها فى حياتنا القاسية .

وتولد المفارقة القائمة على التناقض بين التطلع الى تحقيق الآمال ، والعجز عن تحقيقها التراجيكوميديا ، أو الموقف المأساوى الذى يبعث على الابتسام . ولذلك نجد أن الخلط الدقيق ، والمرهف الى حد كبير ، بين المأساة والملهاة هو خاصية من أهم خصائص مسرح تشيكوف ، ومن يومها ظلت تسود المسرح المعاصر حتى أصبحت مميزة له .

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة عن الملامح الرئيسية لمسرح تشيكوف حتى نستطيع أن نلم بأهم خصائص البناء الدرامى

والنسيج في المسرحية التي نعرض لها ، وهي « مجنونة شيلو » للكاتب الفرنسي الشهير جان جيرودو .

ففي هذه المسرحية نجد بصمات تشيكوف أوضح ما تكون في طريقة المعالجة وبناء الشخصية وتصوير «الحالة النفسية» التي تظل المسرحية من لحظة رفع الستار الى هبوطه .

ومسرحية « مجنونة شيلو » لا تقوم على أي حدث رئيسي يقوم على عرض العقدة في الفصل الاول ثم تأزمها في الثاني وانفراجها في الثالث وانما تقوم - كما في مسرح تشيكوف - على تلاقي المواقف وتصارعها الذي يولد مفارقات رئيسية وأخرى فرعية .

وعندما يرتفع الستار عن الفصل الاول نجد أنفسنا فاحدى مقاهي باريس الصاخبة، وهي حيلةمسرحية يستطيع بها المؤلف أن يجمع أمامنا عدداً كبيراً من الشخصية المتنافرة التي لاتجمع بينها أية رابطة سوى رابطة الجلوس في المقهى أو العمل فيه أو التردد عليه .

في المقهى نجد « الجرسونة » وجامع القمامة ، وبائعة الزهور ، والمغني المتجول ، والشحاذ الاخرس الاصم ، وماسح الاحذية . أما زبائن القهوة أنفسهم فهم خليط متنافر منالناس فمنهم رئيس مجلس ادارة عدد كبير من الشركات يشار اليه باسم « الرئيس » وصديقه البارون الذي فقد جميع أملاكه ولم يعد له سوى لقبه يكسب به عيشه ويضحك به علىالناس لكي يكسب احترامهم . وهناك منقب عن البترول ، وهناك على رأس هؤلاء جميعا ، العانس العجوز التي يسمونها « الكونتس » أو « مجنونة شيلو » .

وفي بداية المسرحية يرمي لنا المؤلف الخيط الاول الذيينسج منه مسرحية ، وهذا الخيط هو عبارة عن موقف شبيه بالموقف التشيكوفي الذي يبدأ بلحظة وصول بعض الشخصيات ، ثم تفجر لحظة الاعتراف الداخلي الذي سبقت الاشارة اليه من أعماقها .

عندما يرتفع الستار عن المقهى يدخل « الرئيس » ومعه صديقه البارون ولا نجد أن هناك أية علاقة - على المستوى الانساني - تربط بينهما سوى علاقة العمل . فالرئيس على وشك افتتاح شركة جديدة كبرى يريد للبارون أن يكون رئيس مجلس ادارتها . وهذا الموقف البسيط جدا في ظاهره يدفع البارون الى « الاعتراف » دفعا . فنراه يحكي في منولوج تشيكوفي أزمته الحالية . انه لم يعد يملك شيئا سوى لقبه بعد أن فقد جميع أملاكه ومظاهر ارستقراطيته . ولكنالرئيس بما له من عقلية رجل الاعمال الخبيث يحتاج الى هذا اللقب فقط وليس أي شيء غيره .. انه يحتاج الى « بارون » لادارة الشركة الجديدة ، مجرد لقب براق يجذب المساكين من أهل باريس لشراء أسهم الشركة الجديدة .

ويتساءل البارون : ترى ماذا تنتج هذه الشركة الجديدة ؟ ويبدو هذا السؤال غريبا كل الغرابة على الرئيس الذي لم يعرف في حياته ماذا تنتج شركاته وانما ما يهمه فقط أن تكون هناك شركة وأسهم وأناس يشترون الاسهم ولا يعرفون لماذا . وهنا تنبع المفارقة التشيكوفية الواضحة عن التناقض الشديد بين العالم الذي يمثله الرئيس ، عالم رجال الاعمال والرأسماليين وعالم الناس البسطاء الذين يضعون فيهم ثقتهم ويعطونهم أموالهم لكي يستغلوها في أعمال لا يعرفون ماهي .. وانما كل مايهمهم أن تدر عليهم المزيد من الارباح . وهم لايتورعون أن يستخدموا جميع الوسائل الممكنة للوصول الى هذه الغاية .

فكل ما يهم الرئيس هو أن يبحث عن أسم جديد لشركته وهو يعتقد أن الاسم وحده هو الكفيل بنجاح الشركة لانهيجذب اليها العملاء دون أن يسألوا عن نوع انتاجها . وهو يدفع مبلغا كبيراً من المال لاحد زبائن المقهى الذي يخترع له اسما براقا . ويأتي منقب عن البترول ليجلس في المقهى نفسه . وعندما يسمع حديث المال والتجارة يقدم نفسه على الفور الى الرئيس وصديقه البارون ويعرض عليهما مشروعه . وهنا نجد الشخصية عند جيرودو - كما هي عند تشيكوف - تدلي باعترافات أو منولوجات مستمرة تكشف فيها عن طبيعة تكوينها الداخلية ودقائق نفسيتها .

فالمنقب يحكي عن آماله العريضة في أن يجد بترولا تحتأرض باريس نفسها ، بل هو متأكد أن هناك بترولا تحت هذا المقهى نفسه ، وقد دلته على ذلك أنفه الحساسة وحاسة الذوق القويمة عنده .. أما وسيلته في التنقيب عن البترول فهي ليست الحفارات أو الاجهزة الميكانيكية المستخدمة في هذا الشأن ، وانما لسانه وأنفه فهو يستطيع أن يشم رائحة البترول أينما كانت ، كما يشرب دائما ماء المكان الذي ينزل فيه ويستطيع أن يميز احتواءه على نسبة ولو ضئيلة جدا من البترول أم لا .

وعندما يسأله الرئيس - لما له من حاسة تجارية صرفة - كيف عرف من شربة لماء المقهى أن هناك بترولا تحته ، مع أن الماء يأتي من شبكة الانابيب الممتدة في جميع أنحاء باريس ..؟ يجيب بأن المواسير تتشرب قدرا ضئيلا جدا من بترولالمنطقة التي تجرى فيها وهو بما لديه من حاسة قويةفي الذوقيستطيع أن يميز هذا القدر الضئيل .

ويسرع الرئيس والبارون بشرب قليل من ماء المقهى ويوافقون المنقب على احتوائه على نكهة البترول ، ويحاول المنقب أن يقربهما على أن يوافقا على هدم باريس رغم أنف السلطات حتى يمكن استخراج ما تحتها من بترول ، أما العقبة الوحيدة التي تقف في طريق المنقب فهي « الحضارة » فنراه يقول للرئيس :

(الحضارة تقف في طريقنا دائما . فهي أولا تغطي الارض بالمدن التي تستعصي على الحفر عندما تريد أن تبحث عما تحتها » .

وفي وسط هؤلاء العقلاء الذين لا تجمع بينهم أية رابطةسوى البحث عن المال بأي وسيلة وبدون أي هدف تظهر مجنونة شيلو ، وهي امرأة طاعنة في السن ترتدي ثيابا غريبة ، ويبدو أنها تتمتع باحترام كبير من جرسونة المقهى وعمالها . وهي صديقة لهم جميعا وخاصة جامع القمامة والمغني المتجول والاخرس الاصم .

وعندما تدخل هذه المرأة يسأل الرئيس عنها فيقال له أنها « مجنونة شيلو » وعندما يسأل الجرسونة : أهي مجنونة حقا ، تجيبه : « من قال هذا ؟ » وانما هذا هو اسمها . ولا نعرف ما اذا كانت المرأة مجنونة حقا أم لا ، وانما نظل نشهد حديثها الغريب وحركاتها الفريبة دون أن نقطع برأي في شخصيتها ، وان كنا نميل الى اعتبارها مجنونة حقا . وهنا تبزغ المفارقة الرئيسية التي يبني عليها جيرودو مسرحيته ، فالرئيس ورفاقه يفزعون منها ويخرجون بعد أن أتموا بعض صفقاتهم وسلبوا أحد الفقراء في المقهى مدخراته على أمل أن يبيعوه أسهما دون أن يعطوه أي ايصال .

ويعلن المنقب مشروعه الجنوني بنسف أجزاء من باريس للتنقيب عن البترول . وتبقى على المسرح المجنونة التي تنشر عطفها وحبها وحنانها على الجميع . وتعلن انها ستعقد اجتماعا في بيتها تنقذ به العالم من الهاوية التي يوشك أن يتردى فيها . وهي تعتقد أن الرئيس والبارون ومنقب البترولوأمثالهم هم الذين يدفعون العالم دفعا الى هذه الهاوية ، فهم يعبدون الها واحدا هو المال . وهي تضع خطة تنوي تنفيذها في المساء للتخلص منهم جملة ، وتخليص العالم من شرورهم ، وعندئذ

سيعيش الناس سعداء ، وسيرفرف الحب والهناء على البشر. وتدعو الكونتيسة خدم المقهى وجامع القمامة والاخرس الاصم الى بيتها فى المساء حيث تستشير صديقاتها « مجنونة باسى » و « مجنونة ساليبس » و « مجنونة لاكونكورد » فى أمر أعداء البشرية هؤلاء .

وفى المساء تحضر صديقاتها الثلاث ونراهن يتصرفن تصرفات المجانين بحق . فاحداهن تتوهم ان لها كلبا مدللا قد احضرته معها ، وتمضى فى تدليله ومحادثته فترة طويلة من الوقت ولاتريد أن تقتنع أنه ليس هناك كلب على الاطلاق ، بينما تتحدث الكونتيسة عن حبيب وهمى هجرها الى امرأة أخرى .

ووسط هذا الجو تعرض عليهن الكونتيسة «مجنونة شيلو» مشروعها الكبير . لقد أعدت سردابا وراء بيتها ستغرى عبدة المال بالدخول فيه جميعا ثم تغلق عليهم السرداب وتتركهم يهلكون . أما الوسيلة التى ستغريهم بها فهى زجاجة صغيرة كلفت جرسونة المقهى بملئها بالماء ثم خلط الماء بقليل من الكيروسين وستقدمها لرجال الاعمال على أنها عينة من البترول وجدتها فى السرداب تحت بيتها . وعندئذ تسألهم أن يروا البترول بأنفسهم فى السرداب وتنفذ خطتها .

ولكن صديقتها مدام جوزفين تعترض على القضاء علىهؤلاء الرجال دون اعطائهم الفرصة الكافية للدفاع عن أنفسهم فى محاكمة عادلة . ويحتار الجميع فى البحث عن محام قدير يدافع عن هؤلاء المتهمين أو يمثل وجهة نظرهم فلا يجدون فى النهاية سوى بائع القمامة ـ وهذه مفارقة أخرى من المفارقات التى يبنى عليها المؤلف الحدث الرئيسى فى المسرحية ـ وتنادى الجرسونة على بائع القمامة الذى يطلب منه أن يمثل وجهة نظر الاغنياء عبدة المال وأن يكذب بقدر ما يستطيع حتى يمكن ادانتهم فى هذه المحاكمة العادلة !

ويبدأ جامع القمامة دفاعه بالاكذوبة الاولى ، وهى تقمصه لشخصية رجل الاعمال الفنى ، ويدفع بانه غير مذنب على الاطلاق فى التهمة الموجهة اليه ، وهى عبادة المال . وتتجلى الروح التشيكوفية الاصيلة فى هذا الدفاع الذى يرد على لسان جامع القمامة فهو خليط من الموقف الواقعى (المحاكمة وتقمص الرجل شخصية المحامى) والموقف النفسى الدقيق لهذا الرجل وأحلامه وآماله ، فكأنه يعبر عن طريق هذا الدفاع عن نفسه هو ودخائلها وعجزه هو أمام القوى التى تسيطر على هذا العالم والتى لا يستطيع لها دفعا .

جامع القمامة : عندما لايكون لديك مال لايثق بك أحد ، ولا يصدقك أحد ، ولا يحبك أحد . لانه اذا كان لديك المال ، فأنت فاضل ، وشريف ، وجميل وذكى . وان لم يكن لديك المال فأنت قبيح وممل وغبى وعديم الجدوى !

تلك هى قيم العالم الذى يتظاهر جامع القمامة بالدفاععنه وفى الوقت نفسه يعانى منه الآلام النفسية المبرحة ، وذلك هو الموقف الذى يعطى للمفارقة فى المسرحية عمقها وحدتها . انه عالم لايلقى بالا الى الانسان ، وانما يسعى الى تحطيمه ، فعندما تسأله الكونتيسة :

الكونتيسة : لنفترض أنك وجدت هذا البترول الذى تبحث عنه ، فماذا تقترح أن تفعل به ؟

جامع القمامة : أقترح أن أعلن الحرب ! أقترح أن أغزو العالم !

وهنا تعلن هيئة المحكمة المكونة من « المجنونات » الثلاث ذات جامع القمامة ، أو بالاحرى من يمثلهم ، ثم يصدر الحكم عليهم بالاعدام . ويصل هؤلاء تباعا ، يصل الرئيس والبارون ومعهما عدد كبير من رؤساء الشركات ورجال الاعمال ، ثمالمنقب عن البترول ويفاوضون المجنونة فى حق استغلال بئرها ويعطيها أحدهم كتلة كبيرة من الذهب الخالص عربونا ، ثم يدخلون جميعا السرداب بفضل حيلة الزجاجة آملين أن يجدوا البترول بعد أن يسرق أحدهم كتلة الذهب .

وعندما توشك المجنونة أن تغلق عليهم السرداب ، يصل رجال الصحافة لاهثين ، ويعلنون أنهم ليسوا بحاجة الىالدخول فانهم قد تعودوا كتابة الاخبار دون رؤية مصدرها أو معرفة طريقة حدوثها . وتغريهم المرأة بالدخول بوصفهم « الجزء المكمل لهذا الجهاز » . ويدخلون وتغلق عليهم جميعا باب السرداب حتى يهلكوا. وعندما تكتشف سرقة كتلة الذهبتقول: « لا بأس ، فقد أخذوا معهم الههم ! »

وبعد أن يغلق السرداب تأتى جرسونة المقهى لتصف « للمجنونة » البشر والفرح الذى عم الناس فى الطرقات . لقد أصبح الناس يصافحون بعضهم بعضا مهنئين دون سابق معرفة ، وانطلقت أغنية المغنى تصدح فى الشوارع بعد أن تذكر فجأة الابيات التى كانت تغيب دائما عن ذاكرته . ويشكر الجميع الكونتيسة المجنونة التى أنقذت العالم !

ويتضح أثر تشيكوف فى مسرحية جيرودو فى نقط جوهرية فى البناء ، وهى عدم اعتماد جيرودو على الحدث المتطور، وانما على المواقف المتقابلة التى تولد المفارقة الحادة .

فعالم رجال الاعمال والرئيس ومنقب البترول هو عالمالعقلاء أما عالم الكونتيسة وزملائها وخدم المقهى هو عالم المجانين ، وعندما يلتقى العالمان يتم الصدام . فالاول عالم انانى هدفه الاول هو تحطيم الحضارة والانسان والقيم الانسانية فىسبيل عبادة المال ، أما الثانى فهو عالم الحب والاخوة والغناء والاسف الجميل على حبيب هجر محبوبته لتتعذب هى فى لوعة انتظار عودته ، انه عالم السلام والحب يواجه قيم التدمير والخراب التى تنشب أظافرها فى حضارة القرن العشرين .

أما المفارقة التى تتولد عن هذه المواقف المتلاقية فتدفعنا الى أن نتساءل : هل هذه المجنونة مجنونة حقا ؟ وهل هؤلاء عقلاء ؟ ومن المجنون ومن العاقل ؟

ثم نخرج بالنتيجة الحتمية وهى أن الرئيس ورفاقه هم المجانين بحق أما مجنونة شيلو فهى العاقلة .

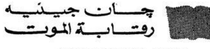
هذا الموقف التشيكوفى فى جوهره كان لابد له من علاجخيالى حتى تثقل الالوان فى اللوحة التى حاول جيرودو رسمها وهنا تتجلى عبقريته ككاتب منفرد بشخصيته .

« فالحدوتة » التى اختارها لتنتظم مواقف مسرحية خيالية الى حد كبير وغير واقعية بعكس تشيكوف الذى يلتزم التزاما شديدا بواقعية الموقف الانسانى ومعقوليته .

ولكن النمط الاساسى وهو المفارقة الناتجة عن التقاءالموقفين المتناقضين موجودة فى مسرح جيرودو ومتأثرة الى حد كبير جدا بمسرح تشيكوف . وهذا التلاقى يولد التراجيكوميديا عند جيرودو كما يولدها عند تشيكوف ، فالكونتيسة بجنونها الظاهرى والرئيس وما يمثله بمنطقيته ومعقوليته الظاهرية والتقاؤهما يولد موقفا كوميديا رائعا ولكننا اذا حاولنا أننفوص الى الاعماق لوجدنا الاحساس بمأساة الحضارة ومأساة عبادة المال ، وهى قيم أساسية من قيم هذه الحضارة تلون المسرحية من أولها الى آخرها وتربط بين مواقفها المتتالية فى خيط عميق .

أما بناء الشخصية فقد وضحت فيه بصمات تشيكوفوضوحا تاما . فجميع الشخصيات تتحدث منولوجات تكشف بها عن آمالها واحلامها ودقائق نفسياتها فى لحظة من لحظات التأزم وهى جميعا تعطينا نتائج خبرتها النفسية الطويلة فى الحياة ولا تقدم لنا مقدمات هذه الخبرات ، وهى تحلم دائما بمستقبل أسعد مع فارق صغير عن شخصيات تشيكوف ، فبينما تعجز الشخصيات عند تشيكوف عن تحقيق آمالها ، يعطى الحدث الخيالى الفرصة لجيرودو لكى يحقق آمال شخصياته فىايجابية مطلقة عندما تنجح الكونتيسة فى توقيع حكم الاعدام على من كانوا السبب فى تعاسة البشرية .

سمير سرحان



DEATH WATCH
JEAN GENET

ان مسرحية Deathwatch ليست آخر ولا احدث مسرحية للكاتب الفرنسى جان جينيه ، ولكنها تعتبر بحق البداية الطبيعية للتطور الكبير الذى أحرزه هذا الفنان بعد ذلك فى هذا الميدان .

وقبل ان نتكلم عن جينيه الفنان يحسن بنا أن نعرف بحياته فهى بحق تستحق التعريف .

ان جينيه لم يخجل من ان يذكر على غلاف كتابه أنه ولد لقيطا فى باريس سنة ١٩١٠ وتبنته عائلة من الفلاحين فى « مورفان » ، وفى سن العاشرة حكم عليه بدخول اصلاحية الاحداث لارتكابه جريمة سرقة ، وبعد أن قضى سنوات طويلة فى هذه الاصلاحية وفى اصلاحيات أخرى انضم الى الفرقة الاجنبية وتركها بعد قليل .

وفى سنة ١٩٤٨ صدر عفو عنه من السجن المؤبد الذى كان نتيجة لاتهامه فى عشرة جرائم من جرائم السرقة . وقد حدث هذا العفو بعد التماس قدمه كتاب فرنسا وفنانيها الكبار لرئيس الجمهورية .

ومؤلفات جينيه وقصصه ومسرحياته ومذكراته تعكس ما قاساه فى حياته من عنف وفوضى ، ولكنها تعكس أيضا عبقرية أدبية نادرة

ويعتبر جان جينيه من كتاب مسرح العبث ، ولكن عبث جينيه عبث موجه أو عبث اجتماعى ! ان صح التعبير ، فهو يدور حول قضايا اجتماعية أو سياسية ، فمسرحية « الشرفة » The Balcony فيها اتهام للعالم كله بزيف قيمه ، ومسرحية « السور » تتخذ التفرقة العنصرية موضوعا لها ، ومسرحية « الخادمات » تدور حول التفرقة الطبقية ، ولكن جينيه لم يعتبر كاتبا من كتاب العبث الا بعد أن كتب مسرحية «الشرفة» أما هذه المسرحية « رقابة الموت » وهى أول مسرحية كتبها ، فلا تدخل فى نطاق هذا المسرح الذى اصطلح على تسميته بمسرح العبث .

ومن الممكن تقسيم أعمال جينيه المسرحية الى ثلاثة أقسام، فمسرحيتاه الاولى والثانية « رقابة الموت » و « الخادمات » تمثلان مرحلة واحدة ، ومسرحية « السور » تمثل مرحلة ثانية مكملة للسابقة ، ويصل جينيه فى مسرحيتيه الاخريين « الشرفة » و « الستر » الى قمة مسرح العبث .

كتب جينيه مسرحية « رقابة الموت » عقب خروجه من السجن ، ولذلك فأحداثها تدور فى زنزانة ، والمسرحية ذات فصل واحد ، ترفع الستار عن ثلاث شخصيات جريه آيز ، وموريس ، وليفرا . الثلاثة فى الزنزانة ، الاول بالاعدام لقتله سيدة وينتظر تنفيذ الحكم فيه ، وموريس وليفرا محكوم عليهما بالسجن وقد أتم الاخير مدة سجنه وسيغادر السجن بعد ثلاثة أيام .

ومع الصفحات الاولى من المسرحية نحس اننا أمام صراع بين ثلاثة وجدوا فى هذه الزنزانة . هل هو جحيم سارتر ؟.. لا .. ان المسرحية لا تقف عند هذا المستوى ، ومستواها الآخر يتضح لنا من اشعاعات اللغة ، وتأتى النهاية لتضع اللمسة الاخيرة لما قصد اليه جينيه .

---

* الاسم الفرنسى Haute surveillance وترجمته المراقبة العليا .

ان الزنزانة الصغيرة التى تجمع بين الثلاثة هى رمز للسجن كله ، والسجن كله رمز للسجن الكبير ، وهو فى نظر جينيه العالم نفسه .

وفى السجن ، وفى الزنزانة ، فى عالم الجريمة تقاس شخصية المجرم بمقدار ماارتكبه من جرائم ، وبما ان جريمة جريه آيز هى القتل ، وبما ان الآخرين الذين يشاركونه الزنزانة لم يصل أى منهما الى مستوى هذه الجريمة ، لذلك تبوأ جريه آيز مكانة خاصة باعتباره بطلا . انه البطل الذى يريد كل منهما أن يصل الى ما وصل اليه ، ومن هذا الاعجاب تنبع مشاعر الغيرة بينهما ، الغيرة التى قد تصل الى حد التراشق بطلاقة شاذة ، ولكن هذه العلاقة غير موجودة فى الحقيقة ، ومع هذا يظل الشجار قائما بين الاثنين .

ان المشكلة هنا ؟ ما الذى يريده كل منهما ؟

يقول « ليفرا » لجريه آيز : اننى أريد أن أترك وحدى .. لقد أردت أن أكون فى مكانك .

وتتضح لنا الحقيقة بالتدريج ، ان جريه آيز فى نظرهما بطل مجرم أو مجرم بطل ، وموريس معجب بهذا البطل لانه يرى نفسه أقل منه شأنا ، ويقف دوره عند حد هذا الاعجاب ، وليفرا معجب به أيضا ولكن اعجابه يتجاوز ذلك الى حد انه يتمنى ان يكون فى مكانه .

ومن هذين الموقفين المتباينين بين ليفرا وبين موريس تظل المشكلة قائمة ومستمرة .

ولكن ما موقف جريه آيز ازاء هذا كله ؟

ان جريه آيز لا ينظر الى جريمة القتل التى ارتكبها بنفس الطريقة التى ينظر بها ليفرا وموريس اليها ، بل يقول : لقد كنت خائفا .. لقد أردت ان أعود .. حاولت ذلك بشدة . جربت فى كل مكان .. لقد جربت كل الاشكال لكى لا أكون مجرما ، حاولت أن أكون كلبا ، قطة ، حصانا ، نمرا .. منضدة .. حجرا ، لقد حاولت حتى أن أكون وردة ، لقد أردت أن أعود بالساعة الى الوراء لازيل ما فعلته ، لاعيش حياتى كما كنت قبل الحرب . انه يبدو سهلا العودة الى الوراء ولكن جسدى لم يقدر على ذلك . حاولت مرة أخرى بلا جدوى » .

ونسمع موريس فى مكان آخر يرد على ليفرا قائلا :

ولكن جريه آيز هو الذى يتعذب من أجل هذا .. انه وحده الذى يدفع الثمن ، انه الوحيد الذى « اختير »

وهكذا تصل بنا المسرحية الى أن جريه آيز كان يتعذب وانه لم يكن يريد أن يحدث ما حدث ، وأن السماء اختارته ليقتل، كى تسمو به فى الحقيقة ، فيتعذب ، والتعذيب فى نظر المسيحى هو نوع من التكفير عن الذنب ..

ويؤكد ذلك ما يقوله جريه آيز بعد ذلك :

« فى هذه الزنزانة أنا الذى أتحمل مسئولية الخطأ ، ولكن أى خطأ لا أدرى . اننى أمى ، وما أعرفه هو أننى أحتاج أن أكون صلبا مثل « سنوبول » ــ أحد السجناء الابطال المرموقين فى السجن ــ انه يحمل آثار هذا السجن كله وربما هناك شخص آخر أقوى من الجميع يتحمل آثام العالم كله »

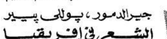
ولكن مواقف الغيرة تظل على شدتها بين موريس وليفرا ، حتى يصل الموقف فى النهاية الى أن يقتل ليفرا موريس ، وهو لا يقتله وهو آسف ، بل يقتله والابتسامة تعلو شفتيه .. ان القتل فى نظر ليفرا وسيلة للبطولة .. وسيلة توصله الى البطولة التى وصل اليها جريه آيز . ولكن جريه آيز ينظر الى جثة موريس ثم ينظر الى ليفرا ويقول : ألم تعلم أننى لم أكن أريد أن أقتل . لقد كان ذلك مقدرا على ، لقد قتلت أنت موريس من أجل العظمة والكبرياء ، وظننت أنك تستطيع بدون مساعدة السماء أن تصل الى ماوصلت أنا اليه .. وأنا لم أكن أريد أن يحدث لى ماحدث . لقد « أعطى » ذلك لى .. انها هبة من الله أو من الشيطان لست أدرى ، ولكنها شىء لم أكن أريده » .

وننتهى المسرحية بأن يقول ليفرا : انني وحدى تماما

وهكذا يظهر لنا أن المسرحية تعتبر رسالة سجين مؤداها أن الانسان لا يختار طريقه بنفسه ، ولكن العجيب فيها أنجينيه يختار رموزا مسيحية من المجرمين ، ويزول هذا العجب اذا عرفنا بعد ذلك من مسرحياته التالية أن هذا تكنيك جـــديد اختطه جينيه لنفسه ، فهو اذا أراد أن يعبر عن الابيض يرمز اليه بالاسود ، واذا أراد أن يعبر عن الخير رمز اليـــــه بالشر ، وهكذا .

انه أسلوب جديد فرضه جينيه وأصبح يعرف به وهـــو فى الوقت نفسه يلقى تأييدا كبيرا من جانب النقاد .

عبد المنعم سليم



MODERN POETRY FROM AFRICA

Edited by : Gerald Moore and Ulli Beier

Penguin African Library

رغم الوفرة الهائلة فى المؤلفات التى تعالج قضايا القارة الافريقية ، وخاصة قضايا دولها المستقلة حديثا ، الا أن هـذه الوفرة تكاد تنحصر فى السياسة والاقتصـــاد والتاريخ • أما الأدب فيبدو أنه لا يزال موضوعا فرعيا لا يحظى بهذا الاهتمام الشديد الذى تحظى به الموضوعات الأخرى السابقة . والواقع أن الأدب الافريقى لن يحظى بما هو جدير به من اهتمام ما لم يتحرك الأفريقيون أنفسهم ـ مبدعين ودارسين ـ لنشر التراث الأفريقى ـ قديمه وحديثه ـ وتعريف العالم به ، حتى لا نظل على الدوام عالة على الأوربيين والأمريكيين فيما نكتب أو نقرأ عن آداب أفريقيا وفنونها ، فيما وراء الصحراء الكبرى .

حقيقـة هناك بعض الجهود الأفريقية التى تبذل فى هـذا المجال ، لكننا نريد لهذه الجهود أن تنمو وتتسع ، وأن تجـد المساندة المادية ، وخاصة من الحكومات الجديدة التى يوجهها ساسة عرفوا القلم ومارسوا الكتابة قبل أن يعرفوا المنـاصب الرسمية . ونخص بالذكر هنا مجلتين أدتا خدمات جليلة فى نشر التراث الأفريقى والتعريف به . وهما : مجلة Présence Africaine التى تصـــدر فى باريس بالفرنســـية والانجليزية منـذ عام ١٩٤٧ ، وهى حاليا نصف شهرية . وكذلك مجـلة Black orpheus التى تصدر عن وزارة التربيـــة والتعليم فى نيجيريا منذ عام ١٩٥٧ مرتين أو ثلاثا كل سنة هذا بالاضافة الى المجهودات الفردية وعلى رأسها ما قام به ليوبولدسنغور شـــاعر السنغال ورئيس جمهوريتهـــا ، الذى نشر عددا من الدراسات والمختـارات للشعر والشعراء فى أفريقيا جنـوب الصحراء ، وأهمها مجموعته التى قدم لها جان بول ســارتر ، وعنوانها : Nouvelle Anthologie de la Poésie Nègre et malagache.

فعن طريق هذه الجهود وغيرها نلتقى بوجه القارة الحقيقى الذى غاب عنا طويلا ، نحن أبناء الشمال ، نتيجة لعهـــــود السيطرة الاستعمارية والفواصل المصطنعه .

وليس معنى ذلك أننا نعادى الجهود التى يبذلها الأوربيـون والامريكيون ، رغم ما يتخللها أحيانا من زيف وتجن . ذلك لأن الاحساس الشديد بالوطن الافريقى لم يكن يوما يعنى معـاداة الرجل الأبيض فى ذاته ، وانما كان ـ ولا يزال ـ يعنى معاداة سياسته فى التسلط والسيطرة ، معاداة قد تصل الى الاحتكام للسلاح والدم .

نقول ذلك تقديما للحديث عن المجموعة الشعرية الجديدة : « شعر حديث من أفريقيا » (١٩٢ صفحة من القطع الصغير) . وقد ظهرت فى الشهر الماضى ضمن « المكتبة الأفريقية » التى تصدرها سلسلة بنجوين الانجليزية . وتضم منتخبات ـ أعدها وقدم لها جيرالد مور ، ويوللى بيير ـ من أشعار ٢٩ شـاعرا ينتمون لأربعة عشر قطرا أفريقيا ، فيما وراء الصحراء الكبرى ، وهى على الترتيب : مدغشقر (رابع جزيرة فى العالم من حيث المساحة) ، السنغال ، جامبيا (وهى محمية بريطانية تطل على المحيط الأطلسى) ، غانا ، نيجيريا ، الكونغو البلجيكى ، الكونغو الفرنسى ، جزر كاب فيرد (١٤ جزيرة بركانية تطل على الساحل الغربى لافريقيا) ساوتوميه (جزيرة بركانيـــة صغيرة فى خليج غينيا) ، أنجولا ، افريقيا الجنوبيـــة ، نياسالاند ، كينيـــا ، موزمبيق .

وأهمية المجموعة ترجع فى نظرى الى عاملين : أولهما أنها أول مجموعة تصدر فى الانجليزية مشتملة على منتخبات منتقاة من اللغات الأوربية الثلاث التى فرضها المستعمرون على أفريقيا ، وهى : الفرنسية والانجليزية والبرتغالية . وثانيهما أن مقدماها وجامعاها من المثقفين الأوربيين المعروفين الذين بذلوا جهـودا كبيرة فى محيط الدراسات الأفريقية ، والأدبية والفنية منهـا بوجه خاص . فجيرالد مور انجليزى استهوته أفريقيا ، فرحل اليها ، وعاش فى نيجيريا مدرسا بمدارسها وجامعتها . وهو عضو بهيئة تحرير مجلة « أورفيوس الأسود » ، كما نشر فى بلاده عددا من الدراسات عن الأدب الأفريقى وكتـــاب نيجيريا ، كان آخرها كتابه القيم : « سبعة كتاب أفريقيين » الذى صدر فى العام الماضى • أما يوللى بيير فالمانى درس الادب بانجلترا ثم رحل الى نيجيريا ، حيث يشارك زميله فى التدريس بجامعـة أبادان ، ويشرف فى الوقت نفسه على تحرير مجلة « أورفيوس الأسود » . ومن مؤلفاته : « شعر من يوروبا » (١٩٥٩) و « الفن فى نيجيريا » (١٩٦٠) و « النحت فى افريقيا الغربيـــة » (١٩٦٢) .

وقد تصدرت المجموعة دراسة ذكية مركزة عن الشعر فى هذه المناطق الشاسعة من القارة ، انطلق فيها الكاتبان من نقطـة لخصها صحفى من جنوب افريقيا ـ يدعى لويس نكوسى ـ فى عبارة قال فيها :

« ان الوعى الافريقى يبدأ فى الحقيقة حين يصدم المرء اذ يكتشف أنه أسود ، وليس ذلك فحسب ، وانما حين يصدم أيضا اذ يكتشف انه ليس أبيض » .

ويتتبع الكاتبان هذه الحقيقة فيجدانها شائعة بعيدة الأثر ، تجد صدى هائلا فى مواقف عديدة . فقــد لجأت فرنسا فى مستعمراتها الى سياســة التذويب وغرست فى ذهن الفرنسى الافريقى ـ أو الافريقى المرغم على الفرنسة ان صح التعبير ـ فكرة تأسيس مجتمع أبيض حضرى ، يعد اعدادا تاما للتغـاضى عن لونه فى سبيل أن يرتدى رداء الثقافة والدين والأخلاق والسلوك ، الذى تفرضه المدنية الغربية . فكل ما كان يبتغيه المستعمر هو أن ينسى الافريقى المذاب أنه أسود !

غير أن هـذه الفكرة لم تلبث أن لقيت اعراضـا وانـكارا صارمين . بل لقد أحدثت رد فعل عنيف فى مجال الفـكر والشـعر على وجه التخصيص ، فيمـا عرف باسـم النزعة « الزنجية » ، التى ظهرت بعد الحرب الأولى فى كتابات المفكرين والشعراء الافريقيين والكوبيين . وفى ذلك يقول ايميه سيزير شاعر جزر المارتينيك : ان السواد ليس غيابا وانما هو رفض وانكار » . ولقد وجدت هذه النزعة أرضا خصبة فى باريس لدى جماعات المثقفين الافريقيين الذين رحلوا للتزود بالثقافة والعلم . وطفت على كثير من شعر سنغور ودافيد وبيراجو ديوب

وشعراء الكونغو وغيرهم ممن يفكرون ويكتبون بالفرنسية . ومن ثمة يقـــول الكاتبان انه : « بدون شيء من فهمهما ـ أى نزعة « الزنجية » ـ فى أهميتها التاريخية على الأقل ، يستحيل أن نرى أى شكل فى الأحداث الشعرية للقـــارة طوال السنوات العشرين الماضية » . ولقد سبق أن أوضح ليوبولد سنغور مفهوم هـذه النزعة بقوله انهـا تنحصر فى ارادة الوحدة الزنجيـة الروحية ، وتجميع الزنوج تحت راية المطلب الجماعى ، لاسترداد كرامتهم الانسانية ، عن طريق التسلح بمفهوم الحضارة العالمية ذات الأساس الانسانى الشامل ، ونبذ الفكرة العنصرية .

لكن كيف تحقق هذا فى الشعر ؟

لقد شهدت باريس فى العقد الخامس من هذا القرن نفرا من المثقفين الافريقيين السود ، كان على رأسهم ايميه سيزير وليون داماس وليوبولد سنغور ، وهم الثلاثى الموهوب الذى حمل على كتفيه رسالة الشعر والزنجية . وكان ليون داماس شاعر غينيا الفرنسية أسبقهم الى الظهور عام ١٩٣٧ بديوانه « الأصباغ » Pigments. الذى أحرقه الفرنسيون فيما بعد . ومنه :

« ... أفلحت كراهيتى على هامش الثقافة ،
هامش النظريات ، هامش الكلام الفارغ ،
الذى حشونى به منذ مولدى ،
حتى بالرغم من أن كل ما فى ،
كان يطمح فى أن يكون زنجيا ،
بينما هم ينهبون وطنى أفريقيا .. »

ثم ظهر سيزير بعد عامين وتبنى الدعوة الى الزنجية ، وعد أمير شعرائها . أما سنغور فقد ظهر فى تلك الاثناء « بـكفاية بيانية تبعث الشجن فى نفس القارىء بدلا من أن تصدمه» وقد تأثر الثلاثة بالشعراء الفرنسيين الرمزيين والسيرياليين ، لكنهم أضافوا اليهم بساطة التكنيك وكثافة الصور .

وفى شعر سنغور نلتقى بالزنجية بأوسع معانيها . اذ نجد : طابع التخريب الذى لحق بافريقيا القديمة وثقافتها على يدى أوربا البيضاء ، وجفاف الغرب الحديث وحاجته اليائســة الى الصفات الافريقية المكملة ، وجمال المرأة الافـــريقية الدافىء المنتصر ، والحب والفهم العميقين لكل ما هو عظيم وباق من مآثر الغرب ، بل نجد أيضا حاجته الى أن يعيش فى كلتا الثقافتين ، أو ما عناه هو بنفسه حين طلب أن يكون « مزيجـــا ثقافيا مولدا » .

وكثير من هذه الخصائص نجدها فى باقى الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية فى السنغال ومدغشقر والكونغو بقسميه . حتى اذا انتقلنا الى الأقطـار الافريقية التى تتحدث باللغـة الانجليزية فاننا نصبح ازاء عالم آخر مختلف تماما ، لا يعتـد كثيرا بالزنجية ، ولا يعانى منها . وفى ذلك يقول مفاهليل : « فى المجتمعات المتعددة الأجناس .. تكون الزنجية لدينا مجرد حديث ثقافى ، ومذهب من المذاهب » . ويعلل مور وبيير ذلك بقولهما : « لم تتبع بريطانيا قط سياسة التذويب الثقـافى ، اذ تتميز بأنها لم يكن لها سياسة ثقافية على الاطلاق » ومن ثم لم يكن هناك ما يستحق المقاومة والاعتراض عاطفيا وذهنيا ، على عكس ما حدث فى افريقيا الفرنسية . ورغم تحمس الـكاتبين وتورطهما فى اعفاء بريطانيا من تهمة الافقار الثقافى ، فالواقع أن عدم اشتداد دعوة الزنجية فى المستعمرات الانجليزية لا يرجع الى سماحة بريطانيا فى مجال الثقافة ، بقدر ما يرجع الى عوامل أخرى لعل من أهمها : سطوة ارســاليات التبشير الانجليزية والأمريكية ، بالاضافة الى سياسة بريطانيا ـ وأشدد هنا على وجود كلمة سياســة ـ نحـو التوسع فى التعليم الابتـدائى والمتوسط بالقدر الذى يكفى لايجاد طبقة من صغار الموظفين والكتبة فحسب . ولذلك فان الكاتبين سرعان ما يبدو اضطراب حكمهما هذا حين يذكران انه فى الوقت الذى كان فيه سنغور وزملاؤه ينشرون أشعارهم فى مجلات باريس الأدبية لم تـكن غانا ونيجيريا تملك من الشعر الجيد سوى القليل من الأشعار المتأثرة بشعارات المبشرين وصلواتهم ، والقليل الآخر الذى ظهر فيما بعـد فى غانا وكينيا ونيجيريا داعيا الى توظيف الشعر سياسيا واجتماعيا وايقاظ الشعور بالقومية . ومن ذلك ما يقوله شاعر كينيا جوموتيجا عن التدنيس الذى لحق بالأرض الافريقية من جراء زراعة المحاصيل الجديدة :

« عاداتنا قبرت وامتهنت ،
وكومت جانبا ، كما يكوم العشب ،
الذى كان يتحرك فوقه الراقص
لتزرع بدلا منه المحاصيل الأجنبية .
ثم نمر نحن ، وعيوننا على الأرض ،
خاضعين للأجنبى خضوع أراضينا »

وطبيعى أن يتـــأثر شـــعراء المستعمرات الانجليزية بالتراث الانجليزى كما تأثر زملاؤهم السابقون بالتراث الفرنسى ، ابتداء من شكسبير الى ديلان توماس وأودن وازرا باوند من المحدثين . ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين يكتبون اليوم بالانجليزية : دى أنانج ووليامز فى غانا ، وول سوينكا وأوكارا وفرانك ايجامو كهويد فى نيجيريا ومازيسى كوينينى فى جنوب أفريقية .

ويثير الكاتبان بعد ذلك قضية « الروح الجماعية » فى الشعر الافريقى وهى سمة سبق أن أشار اليها سنغور ، ويستشهدان برأى للناقد الألمانى جانهينز جاهن يقول فيه :

« فى الشعر الافريقى .. نجد أن التعبير يكون دائما فى خدمة المحتوى . وهو ليس مسألة تعبير عن الذات مطلقا ، وانما هو تعبير عن شيء .. بل ان الشاعر الافريقى لا ينشغل بطبيعتـه الداخلية وفرديته » .

ويعارض الكاتبان هذا الرأى بقولهما ان سمة كهذه تميز كل الشعر الجيد فى أى مكان من العالم ، ثم يتساءلان : « ألا يخاطب كل الشعراء البشرية ؟ » ، ويضيفان بأن شعراء أفريقيا لايلحون على جماعية الروح الافريقية ، ولا يتحدثون فى كل سطر عن كونهم سود مفاخرين بسوادهم ، وانما على العكس نجـــد فى انتاجهم نضوجا وثقة يجعلانهما مظهرا له .

أما الشعر فى افريقيا البرتغالية فمن رأى الكاتبين انه دون مستوى غيره من الشعر الافريقى ، فهو لا يتعدى فى مجموعه أن يكون صرخة حزن وضياع واضحة . ذلك لأن هذه الأقـاليم لا تزال فى حالة اجتماعية وسياسية تخطتها معظم أقطار افريقيا الأخرى منذ سنوات عديدة . ومن بين هؤلاء ألدو دو اسبريتو سانتو فى ساوتوميه وأجوستينونيتو فى أنجولا وجوزيه كرافيرنها فى موزمبيق .

.. لقد أبدى جان بول سارتر ـ قبل سنوات ـ رأيه فى الشعر الافريقى والزنجية ، فقال ان الشعر الزنجى هو « الشعر الثورى الحقيقى فى عصرنا » ، والزنجية هى صوت لحظة تاريخية من نوع خاص ، سجلت انطلاق الجنس الأسود فى التعبير عن ثورته على الحكم الأبيض . لكن جاهن يعارضه بقوله ان الشعر الافريقى الجديد ليس ثوريا على الاطلاق ، وانما هو عود الى التراث الصحيح المعتمد ، والزنجية ـ بغض النظر عن كونهـا لحظة تاريخية من نوع خاص ـ هى الأسلوب الذى ينبغى أن يكتب به كل الشعر الافريقى .

ويعلق مور وبيير على ذلك بقولهما ان سارتر كان على حق . ففى السنوات القليلة الماضية اتضحت الدلائل على أن ينبوع الزنجية آخذا فى النضوب وكان عصرها الذهبى أبان العقـــد الخامس وأوائل السادس ، أما بعد ذلك فلم يعد سيزير وداماس وسنغور منتجين ، وانما خفتت أصواتهم ، وبالمثل لم ينشر بيراجو ديوب (الشاعر السنغالى) خلال عشرين عاما سوى مجموعة هزيلة من الشعر ، ولقى دافيد ديوب (السنغال) مصرعه بعد حفنة من القصـائد لا تدل على شيء كثير . وفى الوقت ذاته

انتقلت امارة الشعر من شعراء السنغال الى نيجيريا وغانا .

وفى ختام هذه الدراسة يرجو الكاتبان أن .. « تؤكد هذه المجموعة أن الشعر الافريقى لا يعيش أو يوجد فحسب ، وانما هو يقف بين أكثر الأشعار - مما يكتب اليوم فى أى مكان من العالم - أصالة وقدرة على التحريك والاثارة » .

***

ثم يأتى بعد ذلك دور النماذج الشعرية التى تربو على المائة قصيدة نقتطف منها ثلاث قصائد مختلفة من اللغات الثلاث الأوربية ، وقد راعينا أن تكون القصائد قصيرة الى الحد الذى لا يحتاج الى اختصار .

وأولى هذه القصائد للشاعر ليوبولد سنغور وعنوانها : « التوتم »

« لا بد أن أخفيه فى قاع شراييني
ذلك الجد الذى ضرب مخبأه العاصف
بالبرق والرعد
حامى حماى الحيوان ، لا بد أن أخفيه
حتى لا أحطم حدود العار :
فهو دمى الأمين الذى يطالب بالوفاء
اذ يحمى زهوى العار
من نفسى ولوم الأجناس
الأسعد حظا » .

***

وثانية هذه القصائد للشاعر الكينى جون مبيتى وعنوانها : « ناطحات سحاب نيويورك »

« كانت أشعة الشمس الصفراء الواهنة المبعثرة
تتسلل الى السلاسل الضبابية
فتغطيها بطبقة من الشمع الشفاف
حتى اذا أوصدت الأشعة المتعرجة النهار
سعلت مداخن نيويورك
المعجونة بالدخان ،
وبدت أبراجها - من أسفل - منحنية
ثم تقيأت دموعا حزينة
من الدخان القاتم

أما القصيدة الأخيرة فهى للشاعر جوزيه كرافيرينها من موزمبيق ، وعنوانها : « ثلاثة أبعاد » :

فى القمرة ..
رب الآلة
يرتدى القبعة و « الأوفرول »
ويقبض فى يديه على سر المحركات
وفى العربة ..
رب الدرجة الاولى
يعد مشاريعه فى جو هادىء منظم
- قدماه مقلطحتان ضد صلب العجلات -
رئتاه تتفجران
انه رب عربة النقل اليدوية

هذه القصائد الثلاث - على قصرها - توضح لنا كثيرا من سمات الشعر الحديث فى افريقيا .

***

ولئن كان يعاب على هذه المجموعة بعض الهنات ، كاغفالها للشاعر الغانى الموهوب دى أنانج ، ومرورها الرفيق على أثر الاستعمار البريطانى فى الثقافة الافريقية ، الا أنها تعد مع ذلك وثيقة هامة تدمغ كل متجن على الشعر فى قارتنا ، وتؤكد فى الوقت نفسه انه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان فى هذه المناطق الشاسعة من القارة جنوب الصحراء الكبرى .

على شلش

م . ا . فنـلى
عـالم أوديسيوس

The World of Odysseus. by M.I. Finley
a Pelican Book (1962)

تحتل دراسات الآداب القديمة مكانا بارزا من لوحة الدراسات الادبية المعاصرة ، فدراسة هذه الآداب تتيح لنا الغوص لمسافات كبيرة فى أعماق المجتمعات التى صدرت عنها هذه الآداب ، وتكشف لنا الستار عن ملامح العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التى كانت سائدة فى هذه المجتمعات ، مما يساعدنا على وصل حلقات الاطار الحضارى لتطور المجتمع الانسانى عبر العصور

وتعد الياذة هوميروس وأوديسته من أهم الآثار الادبية والفلكلورية التى صدرت عن فترة هامة من تاريخ المجتمع الانسانى ، حيث نسجت أغلب احداثها الاسطورية من خيوط البدائية التى كانت تسم حياة المجتمع الانسانى حينئذ . لهذا فان دراسة هذين العملين تساعدنا على الوقوف على ملامح ذلك العصر ، لان هذين العملين يعتبران صدورا فنيا حقيقيا عن وجدان تلك المرحلة التاريخية التى ظهرا فيها .

والدراسة التى نعرض لها الان تطرح من البداية هذه الاسئلة .. من هو هوميروس ؟ أين ومتى أبدعت الالياذة والاوديسة ؟ .. متى ولماذا اشتعلت حرب طروادة ؟ .. ماهى طبيعة المجتمع الذى عاش فيه أوديسيوس وآخيل وهيلين وباريس وهكتور وبريام واجا ممنون وبينلوبى وغيرهم ؟ وما هى معتقدات هذا المجتمع عن الدولة والدين والنظام الطبقى والبطولة والحب والجنس ؟ .. وغير ذلك من علامات الاستفهام التى تنسج الاجابة عليها خيوط هذه الدراسة .. وتحقق هدفها ، الا وهو الوقوف على الوجه الحضارى للمجتمع الذى صدرت عنه الالياذة والاوديسة واستخلاص هذا الوجه من بين ركامات الحكايات والاساطير .. ومحاولة التعرف على مدى تعبير هذين العملين عن واقع المجتمع فى هذه الفترة وما به من تناقضات .

وكاتب هذه الدراسة هو الدكتور م . ا . فينلى استاذ الدراسات القديمة بجامعتى كمبريدج واكسفورد الحاصل على درجة دكتوراه الفلسفة فى التاريخ القديم من جامعة كولومبيا عام ١٩٥٥ . ولد هذا العالم فى نيويورك عام ١٩١٢ ، ومنذ عام ١٩٣٣ - وهو العام الذى عمل فيه باحثا مساعدا فى القانون الرومانى القديم بجامعة كولومبيا - حتى الان وهو يتابع نشر دراساته فى القانون والاداب القديمة على صفحات كافة المجلات المختصة بهذه الدراسات كما أصدر بعض الكتب فى هذه الموضوعات نذكر منها كتابه الرائع « دراسات عن الارض والعقيدة فى أثينا القديمة » .. وقد صدرت الطبعة الاولى من كتابه الذى نعرض له هنا عام ١٩٥٦ ثم صدرت الطبعة الثالثة بعد الاضافات والتعديلات عام ١٩٦٢ عن داربينجوين فى سلسلة « بيلكان » وقدم لها الناقد المعروف سير موريس بورا مؤلف كتاب « الخيال الرومانسى » .

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها الرئيسية من طبيعة المنهج الذى انتهجه مؤلفها فهو يدرس الاثر الادبى باعتباره انعكاسات للظروف الحضارية التى صدر عنها ويحاول فى دأب ودربة عجيبين أن يضع الاثر الادبى فى الاطار الحضارى الذى صدر عنه ، وأن يقف بنا من خلال استقراء واع عميق لدقائق العمل الادبى على الظروف الحضارية التى صدر عنها ، مستخدما النص الادبى فى تفسير وتعميق المعلومات التاريخية التى لديه عن هذا العصر .

لهذا فان الكتاب يطرح فى البداية - من وجهة نظره المنهجية - بعض القضايا التى أثيرت حول هذين العملين - الالياذة

والاوديسة ـ للبحث .. وأول هذه القضايا هى .. هل الالياذة والاوديسة ـ وهذا يتعلق بالالياذة على وجه خاص ـ عملان ابداعيان خالصان ٠٠ ام أنهما مجرد صياغة فنية للتاريخ ؟٠٠ ويخلص من بحث هذه القضية الى انه حتى لو كان لدينا من المعلومات التاريخية مايؤكد تاريخية الكثير من احداث الالياذة، وخاصة الاحداث المتعلقة بحرب طروادة ، فان الصياغة الشعرية للعمل الفنى وبناءه الاسلوبى المعقد يشجبان تماما كل المحاولات التى تهدف الى تصنيف الالياذة فى خانة التاريخ .

ثم يتساءل الكاتب عن المكان والزمان اللذين كتبت فيهما الالياذة والاوديسة ، ويتفق هنا مع اغلب الدارسين على أنهما كتبتا فى الفترة التى تتراوح بين ٧٥٠ـ٦٥٠ ق ٠ م ٠ أما عن المكان فانه يقول « وتعتقد الدراسات الحديثة أن الالياذة ـ بالتأكيد ـ والاوديسة ـ على الارجح ـ لم يبدعا فى الاراضى الاغريقية وانما فى واحدة من الجزر المبعثرة فى بحر ايجة أو فى ذلك الجزء من آسيا الصغرى ، المعروف الان بتركيا » (ص١٨)

ويعتمد الكاتب فى انكاره لنشوء هذين العملين فى الاراضى الاغريقية على الدراسات اللغوية المقارنة التى تؤكد وجهة نظره، فاللغة اليونانية قبل سنة ٣٠٠ ق.م تخضع للكثير من الجدل والنقاش الذى يبلغ الى حد انكار وجودها فى الاراضى الاغريقية قبل ذلك التاريخ ، ويؤكد المؤلف رأيه بالظلال السنسكريتية فى الالياذة وبظلال غيرها من اللغات القديمة الاخرى .

ويرى فينلى أن ضياع كثير من المخطوطات الاغريقية هو الذى حال بيننا وبين تكوين صورة واضحة عن الانتاج الفنى لهذا العصر .. فبين ايدينا أسماء مائة وخمسين كاتبا لم يصلنا شىء من انتاجهم كما أن «اسخليوس كتب ٨٢ مسرحية لم يصلنا منها سوى سبع مسرحيات كاملة ، كما كتب سوفوكليس ١٢٣ مسرحية لايوجد منها سوى سبع ، فى حين لانستطيع أن نقرأ سوى ١٩ مسرحية فقط من مسرحيات يوربيدس الاثنين والتسعين» (ص ٢١) .

ويثير الكاتب بعد ذلك تلك القضية القديمة التى تنكر وجود شخصية هوميروس ، وليس السبب الرئيسى فى اهتمامه بهوميروس انه كان شاعرا ممتازا فحسب ، بل كذلك لحشده مؤلفيه بكل هذه الاساطير والخرافات ولا ينكر الكاتب ـ استنادا الى نظرته المنهجية ـ فى هذه القضية وجود هوميروس بشكل حاد وان كان فى الوقت نفسه لا يؤكده ، ولكنه يرجح أن العملين اللذين نقرؤهما اليوم ـ الالياذة والاوديسة ـ ليسا من ابداع شخص واحد ولكنهما من ابداع شخصين هما هوميروس وهزيود ويعتمد الكاتب فى رأيه هذا على دراسة دقائق عملية الابداع الفنى عند هزيود فى الانتاج المنسوب اليه بصفة أكيدة مثل « الايام والاعمال » و « درع هرقل » و « التفاؤل بالطير » و « جداول النساء » .. وغيرها ، والتى يخرج منها بأن ثمة تشابه حاد بين أعماق أعمال هزيود هذه وبين الكثير من أجزاء الالياذة ـ الى حد ما ـ والاوديسة ـ بشكل واضح ـ ، ثم ان لدينا الكثير من المعلومات التى تؤكد وجود هزيود فى حين نفتقد كل ما يؤكد وجود هوميروس .

ويرى المؤلف أن الرأى القائل بأن مبدع العملين شخص واحد سوف يسقط أمام دراسة التركيب اللغوى والاسلوبى للعملين وأمام الرؤية النوعية للشخصية الانسانية فى كل منهما ، ويعقد الكاتب مقارنات ممتازة بين شخصية كليتمينسترا زوجة أجا ممنون فى الالياذة وهى المرأة الخائنة المتوهجة جنسيا المضحية فى سبيل اشباع شهوتها بالابن والزوج والوفاء ، وبين بينيلوبى زوجة أوديسيوس (الاوديسة) المتكفة على نولها فى وفاء ومثابرة نادرين ، ويقارن كذلك بين بطولات آخيل الخرافية فى(الالياذة) وبين بطولات أوديسيوس التى نحس فيها برائحة الدم الانسانى ، ثم يعقد مقارنة بين خريطة العلاقات الانسانية ـ باعتبارها انعكاسا لرؤية الفنان للواقع ـ فى العملين ..

ويخرج من كل هذه المقارنات فى النهاية الى أن ثمة كاتبين للعملين لاكاتب واحد ، ولكنه رغم كل هذا لايهتم بالكاتب فى حد ذاته ولكن بالعمل نفسه ، باعتباره صدورا عن الواقع الذى أنجبه .

لهذا فانه يرى « أن الرؤية الميثولوجية تعتمد ضمنيا على خلفية عقائدية ، وبدون العقيدة فى الواقع الموضوعى ، فان الاسطورة تفقد أرضيتها » (ص ٢٦) ويعتمد الكاتب هنا الى حد كبير على رأى علماء الانثروبولوجى فى تفسير نشأة الاسطورة بأنها حقيقة لها ظلال من الحياة ، بل يعتقد أنها حدثت فعلا وان لم تكن بنفس دقائق صياغتها الميثولوجية تلك ، وبهذا يصل الكاتب الى حد الحكم بأنه « لم يعرف على الاطلاق مجتمعا انسانيا بلا أساطير » (ص ٢٩) وان الاسطورة ولدت مع ميلاد المجتمع الانسانى ، باعتبار أن المعرفة الميثولوجية للعالم كانت أول أشكال المعرفة التى ساهمت فى حل التناقض بين الانسان والعالم ، واستشهد لذلك بالكثير من الاساطير المصرية والبابلية والصينية والهندية .. وغيرها .

ثم يقول الكاتب بأنه « اذا كان التاريخ الاوروبى يبدأ حقيقة من الاغريق ، فان الحقيقة التى توازى هذه تماما هى أن تاريخ الاغريق يبدأ بعالم أوديسيوس » (ص ٢٩) ولا يعنى هذا أن عالم اوديسيوس هو اول الاشكال الاجتماعية التى عرفها المجتمع الانسانى ، فقد هدم الكاتب تماما الدعوة القائلة بأن مجتمع هوميروس كان مجتمعا بدائيا ، ذلك لانه بالرجوع الى الدراسات الانثروبولوجية والاركيولوجية فاننا نعثر على درجة كبيرة من التقدم العرفى ومن توفر أساليب التخزين فى هذا المجتمع ، أو بمعنى آخر نعثر على شواهد المجتمع والاقتصاد المعتمد على العبودية ، وهذا ما يعكسه بوضوح تاريخ المسرح الاغريقى ، كما أن مفاهيم الخير والشر التى يدور حولها الفن البدائى لم تكن هى المرتكز الاساسى للاحداث فى رائعتى العصر الهيلينى .

ويفند الكاتب بعد ذلك تفسيرات المؤرخين من أمثال بلوتارخ وهيرودوت الذى يفسر ولع الاغريقيين بدس شخصية هرقل داخل الكثير من أساطيرهم بحب الاغريقيين الوثنى للقوة ، ويؤكد الكاتب أن ذلك كان انعكاسا لقوتهم ولتمجيدهم للقوة ، وأن زيارة هرقل لاراضى مصر فى بعض أساطيرهم كانت انعكاسات لرغبة اليونان التى حققها الاسكندر الاكبر فى القرن الثالث ق ٠ م ٠ فى هذه الزيارة .

وبعد اثارة كل هذه القضايا فى الفصل الاول من الدراسة (هومير والاغريق) يبدأ الكاتب فى دراسة جزئيات العملين الادبيين ويحاول أن يضعهما فى الاطار الحضارى الذى صدرا عنه .. فيناقش فى الفصل الثانى ـ منشدين وابطال ـ دور الشاعر ، أو بمعنى أدق ـ المنشد اذ كان الشعر كله شفويا فى تلك الفترة ـ ومكانته فى المجتمع ثم رؤيته للواقع .. يلاحظ الكاتب من البداية أن هناك دائما أشخاص يحملون سمات البطل فى كل اشعار تلك الفترة .. هناك دائما أبطال بالتجسيد الهرقلى للكلمة .. وهنا يطرح المؤلف تساؤلا هاما عن « مدى مطابقة عالم (الاوديسة) الشعرى للواقع الاجتماعى والتاريخى، أو بمعنى آخر .. كم من عالم أوديسيوس كان موجودا فقط فى رأس الشاعر ٠٠ وكم كان خارجه ٠٠ مكانيا وزمانيا ٠٠؟ » (ص ٣٣) ومن هنا يناقش مدى فهم الشاعر لدوره ، وهل هو مجرد راوية امين للاحداث أم انه يفهم دوره الابداعى فى اعادة خلق هذه الاحداث وترتيبها ويخلص الكاتب من هذه المناقشة الى أن وظيفة الفن الاجتماعية هى التى تحدد له مساره ومن ثم هى التى تفرض على الشاعر فهما معينا لدوره الابداعى .. ولما كانت الملاحم فى هذه الفترة تخلد أعمال السادة فانها كانت تتضمن ـ ضمنيا ـ رؤيتهم للواقع .. وكان على الشاعر أن يعيد خلق وترتيب أحداث الواقع بما يتناسب مع اطار الرؤية المفروض عليه دون ظهور هذا الفرض بصورة مباشرة ٠

وقد كان فى حساب الكاتب دائما أن الاوديسة التى يدرسها اليوم هى أوديسة مدونة وليست شفوية فى حين أن الشعر الملحمى كان دائما شعرا شفويا (ص ٣٤) وانها مرت خلال عصور تداولها الشفوى بمئات التعديلات والاضافات وان ظلت رغم كل ذلك محتفظة بروح شعرية خاصة بها تظهر فى تباينها عن تلك الروح التى تسود الالياذة . هذا الى جانب دراسته لرؤية الشاعر الجمالية للبطولة ومدى فهمه لها .. هـــذه الرؤية التى تتحدد ضمن أطار الرؤية الكلية للواقع من وجهة نظر هؤلاء الذين تكتب الملاحم لهم .

ومن الفصل الثالث (الثروة والعمل) نلتقط ملاحظةالكاتب الذكية بأن « العبيد كانوا موجودين كأرقام » (ص ٦١) وأن الالياذة والاوديسة لم تمنح أى منهم شخصيته الانسانية .. نلتقط هذه الملاحظة الذكية بفهم ووضوح يعكس لنا نوع الرؤية الفنية فى العملين والتى سبق أن تحدثنا عنها . غير ان الكاتب فى هذا الفصل يناقش مفاهيم الثروة والعمل فى الاوديسة من خلال فهمه لطبيعة المجتمع ذا الاقتصاد العبودى . ذلك المجتمع الذى صدرت عنه الاوديسة والذى ينقسم ـ بصورة حادة جدا ـ الى سادة وعبيد تعذبهم رغبة أسيادهم الملحة فى تحقيق أعلى مستوى من الرفاهية فى حين لم يكن تحت أيديهم ســوى أدوات انتاج متخلفة لاتساهم على الاطلاق فى توفير مستوى الرفاهية الذى يتطلبه السادة ، فيؤدى ذلك الى أن يضغط السادة على العبيد بصورة وحشية تشكل احدى سمات المجتمع العبودى الاساسية .

وقد استطاع الكاتب أن يرصد هذا الضغط على طول احداث الالياذة والاوديسة ، حيث كان يسند كل العمل الشاق الى العبيد ، ولا يكتفى بهذا بل يضغط عليهم بشتى الوسائل كي ينجزوا كل هذه الاعمال بسرعة رغم أن « الارض الاغريقيـــة كانت فقيرة وصخرية ولا تعطى سوى ٢٠ ٪ من طاقة الارض العادية » (ص ٦٩) ويتوقف الكاتب عنـد الفترة التى وجـد فيها أوديسيوس فى جزيرة ايتاكا حيث العمالقة والشياطين والوحش ذى العين الواحدة ، ليعرى لنا كل مافى أعماق هؤلاء السادة المتجبرين القساة من ضعف ورعب وخوف صهر كـــل قناعات الغطرسة والقسوة فاصبحوا جميعا أصدقاء يتعاملون على مستوى انسانى واحد لايعرف سيدا ولاعبدا ثم ما يلبث أن يقول « وحينما عادوا ، أصبح ملكا من جديد ورجلا له أعداء » (ص ١٢٤) اذ عادت التناقضات السابقة تلعب دورها منجديد وهذا مما يسجل للاوديسة مهارة فنية ونضوج فى تقديم كافة أبعاد الشخصية الانسانية وفى تعرية أعماقها .

وحين ينتهى من مناقشة الاوضاع الاقتصادية للمجتمـــع الهوميروسى فى هذا الفصل يبدأ فى الفصل الرابع (العشيرة والقبيلة والمجتمع) مناقشة الاوضاع الاجتماعية ويحـاول ان يمزج بين البطل وبين المجتمع الذى يعيش فيــــه ، اذ يرى « أن موضوع الشعر الملحمى هو البطل ، والبطل رجل يسلك طريقا ما ليحقق بعض الاهداف عن طريق شجاعته ومهارته ، ولكن المجتمع يمثل الخلفية فى حياة هذا البطل ، ويكون بمثابة خشبة المسرح التى يتحرك عليها » (ص ٨٥) لهذا فان سمات هذا البطل ليست شيئا مستقلا بذاته أو منعزلة عما يحيط بها، ولكنها تعكس الكثير مما يدور فى الارض التى يقوم عليها البطل بتمثيل دوره .

وقد كان لتطور المجتمع من العشيرة ، التى كانت الشكل الاجتماعى المتلائم تماما مع متطلبات مجتمع المشاع البدائى ، الى القبيلة ، وهى أكبر قليلا من العشيرة ، بل انها فى الواقع تضم داخلها اكثر من عشيرة ـ فى مرحلة الانتقـــال وبداية الزراعة والرعى والاستقرار .. ثم الى شكل المجتمع الكامل نسبيا فى العصر العبودى .. كان لهذه المراحل الثلاث اثرها فى تكوين ملامح هذا المجتمع الذى يلمح فيه « فينلى » ظلالا من قيم واخلاقيات المجتمعات السابقة عليه . وان كانت هذه الظلال التى بقيت ، هى الاكثر تلاؤما مع المجتمع العبودى ، أو بمعنى أكثر دقة هى التى استطاعت أن تؤدى دورا ايجابيا لصالح هذا المجتمع .

***

بعد هذا يأتى الفصل الخامس والاخير (الاخلاقيات والقيم) ويعتبر هذا الفصل من أهم فصول الكتاب ان لم يكن أهمهـا فعلا ، لان الكاتب يناقش فيه الاخلاقيات والقيم باعتبــــارها انعكاسا لواقع المجتمع الحضارى ، كما يناقش فيه ظهور الدولة فى المجتمع الهوميرى كانعكاس لواقع المجتمع الطبقى أو بمعنى آخر كبناء فوقى لعلاقات الانتاج داخل هـذا المجتمـع ويناقش الكاتب فى هذا الفصل أيضا نظرة المجتمع الى الدين الذى كان يتمثل فى الاولمب وعالمه الحافل بالمعجزات والاسرار ، ويرى الكاتب أن الاولمب قد اكتسب قداسة عظيمة جدا فى فترة طويلة من تاريخ المجتمع الاغريقى غير انه مالبث أن فقد تلك المكانة وقد رصد ارستوفان فى القرن الرابع ق.م فقدان الاولمب لمكانته ، حينما سخر من بلاهة آلهته على موسيقى من نقيق (الضفادع) « فالعقيدة الاولمبية لم تستطع أن تستمر فى اداء دورها ومن ثم تحللت » (ص ١٦٢) .. وبنفس هذه النظرة يناقش فينلى القانون وسلطته ودوره فى المجتمع ، ثم نظرة المجتمـــع الى الجريمة ويعدد الجرائم التى كانت تستوجب عقابا أكثر منغيرها محللا أسباب ذلك .

وهكذا نخرج من الكتاب بصورة متكاملة توضح لنا كافة أبعاد العملين الفنيين الكبيرين (الالياذة والاوديسة) وتقدم منخلالهما صورة واضحة عن أوضاع المجتمع الذى صدرتا عنه ، وعن نظرة هذا المجتمع للبطولة والثروة والعمل والاخلاقيات والقيم ، مما يؤكد بحق أن العمل الفنى الحقيقى ـ الجدير بهذا الاسم ـ يعتبر ضميرا للمجتمع الذى يصدر عنه ويحمل فى طيــاته صورته عبر الاجيال .

صبرى حافظ







العلوم (بيروت)

فى مقال بقلم أنطون قازان عنوانه « أشياء حول الشعر » يقول الكاتب : « **وطبيعى أن يطلب من الشاعر سمو فى الاغراض ورفعة فى المواضيع ، فجمال البناء أحق من أن ينهض على مبتذل الاشياء** » ثم يقول بعد ذلك متلفتا نحو النقد والنقاد ثم القراء : « **حبذا لو خطى الشاعر بناقد محب ، وقارىء بصير . انهما أخوة فى ارتقاء الذروة ، الاول يضع اليد على الصعوبة المقتحمة ، فيوقظ القارىء الى جلال المهمة ، ويبرز للعين** الساذجة العشواء خفايا **الجمال** ، فاذا **القارىء مهيأ للنعمة** وقد أدرك سابق الضنى **اليها** » . وينتهى من ذلك الى أن الجمال سيظل أخا للشعر السليم المعافى ، وأن العصر « **على وفرة همومه ماغاب عنه الجمال ، لكنه بعد قليلا عن وهج العيون ، فهو بحاجة الى عملية تجمع فى الفكر والحسن لتنقشع معالمه** » .

وفى مقال بعنوان « **موضوع القصة** » يقول كاتبه **الدكتور محمد حاج حسين** أنه فى السنوات الماضية سرت فى قصصنا **موجة الواقعية الاشتراكية ، واتجهت أكثر ما اتجهت الى وصف حياة الفقراء وبساطة الفقراء وطيبة قلوبهم . ومما لاشك فيه أن هذه الموضوعات جذابة وضرورية وحتمية** ، وعلى القاص معالجتها بيد **أننى أشترط أمرا واحدا ، وذلك أن يكون قد عاناها وجربها وعرفها حتى تأتى بعيدة عن التزوير والافتعال . ولكن ـ لسوء الحظ ـ أكثر القصص التى كتبت استجابة لهذه الواقعية الاشتراكية كانت متعثرة لايستطيع القارىء أن يتجاوب معها لانها لم تنبع من معين الصدق والحقيقة ، فأكثرها كان مفتعلا تكلفه الكاتب ، واندفع اليه منساقا مع هذا النداء الجميل : « الفن للحياة » ، كأن هنالك فنا لغير الحياة . والواقع أن كل فن ـ مهما كانت موضوعاته ـ هو للحياة متى كان صحيحا فهو يغنيها ، ويمدها بروافد جديدة تضىء طريقها ، وتدفعها الى التقدم** .. ومن ثم يدعو كاتب المقال كل قاص بألا يحصر موضوعاته فى نطاق ضيق **ليظهر تقدميته** ، وانه ليس من الضرورى **أن يلتزم القاص موضوعات معينة متساوقا مع مذهبه الاجتماعى والسياسى فميدان الحياة أمامه فياح ، وكلما نوع موضوعاته توفر له الابداع** .

***

ويتابع الاستاذ **وديع فلسطين فى** مقالاته « **ابراهيم ناجى وشعره المجهول** » التنقيب عن الشعر الذى نظمه ناجى ونشره فى الصحف وخلا منه الديوان الذى نشر أخيرا ، وقد ساقه الى هذا البحث الحقيقة الادبية التى أملت نفسها عليه املاء . وعلى الرغم من أن الاستاذ وديع فلسطين يعتذر بأنه مازال يتهيب هذه المهمة التى تتطلب وقتا وجهدا فانه فى مقالاته المتتالية التى نشرها فى هذه المجلة وهى خمس مقالات قد استطاع أن يضع أمامنا صورا جميلة مطوية فى عدد من الصحف مجهولة عن كثير من قراء ناجى ، وفى العدد الاخير من مجلة الاديب نشر ثمانى مقطوعات منها خمس تتغنى بجمال الطبيعة فيها اثنتان فى الربيع والثالثة فى **الطبيعة** واثنتان أخريان فى **القمر** . وبلغ ماجمعه حتى الآن ٢٧ مقطوعة تضم ٢٣٩ بيتا وهذا جهد كبير مشكور نرجو أن يواصله الاستاذ وديع حتى يستطيع عشاق شعر هذا الشاعر الكبير الوقوف على المجهول من شعره .

وتعقب الاستاذ أنور الجندى كثيرا من أدبائنا أمثال مصطفى صادق الرافعى وزكى مبارك ومحمد صادق عنبر وسلامة موسى وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وابراهيم المازنى ثم طه حسين والزيات وسعيد العريان فيما نشروا من كتب تناولت جوانب من حياتهم الوجدانية فأظهر ماوراء هذه الآثار الادبية النثرية من حياة وجدانية عاشها هؤلاء الكتاب .

وتناول الاستاذ **مبارك ابراهيم** بالعرض كتابا للكاتب الهندى **شامان لال** عنوانه « **النور** » **أطفال الهند المنسيون** رمى من ورائه المؤلف أن يقدم البراهين على أن هؤلاء «النور» الذين يوجدون فى جموع كثيرة فى مختلف الانحاء فى وسط أوروبا وجنوبها وكذلك فى أمريكا انما هم يرجعون الى أصل هندى ، وانهم جديرون بالدراسة العميقة المشبعة بالعطف على يد العلماء الهنود وتحت رعاية الحكومة الهندية . وبعد أن يذكر المؤلف مالقى هؤلاء النور من اضطهاد يقول «**واليوم وتبعا لاحسن الاحوال فى البلدان فان النور يلاقون معاملة انسانية . وفى بلدان اوربا الشرقية والوسطى يلاقون اليوم تشجيعات خاصة ، وتمنحهم الحكومات** منحا سخية **لتعليم أبنائهم ولايجاد أعمال لهم فى الزراعة** والصناعة . **ولقد زرت عدة مدارس للنور فى أوروبا ، واستقبلنى** أبناؤهم فى كل **مكان ، وكانت تحياتهم لى رقصات واغنيات** اقتبس بعضها من **أفلام هندية . وفى رومانيا وبلاد المجر** وفى تشيكوسلوفاكيا **وبلغاريا عمدت الحكومات الى رد الاعتبار للنور** بأن **أتاحت** لهم العمل **فى المصانع ، وأن خولتهم حق الانضمام الى الجمعيات** التعاونية **الزراعية . وفى يوغوسلافيا** تنفق الدولة **أموالا** كثيرة فى **تعليم النور وتهيئتهم ليصبحوا** مواطنين سعداء صالحين . **وتحذو السويد وفنلنده فى ذلك حذو** يوغوسلافيا » .

وثمة مقالات أخرى هى : « **طبقة الفهماء** » بقلم **حسن الكرمى**، و « **اشعث الطفيل مع الوليد بن يزيد** » بقلم **محمد رجب البيومى** ، و « **أيها الانسان انك أعجب مافى الوجود** » بقلم **عبد العزيز جادو** ، و « **التربية والتطور الاجتماعى** » بقلم **محمود الحسنية** ، ثم مقال « **القصة العلمية** » بقلم **سمير عبده** .

وضم العدد قصتين ليوسف مقدسى وصموئيل عبد الشهيد ، وحمل مع هذا كله ترنيمات وأهازيج للشعراء أمين نخلة وهلال ناجى وثريا ملحس ومحمد أحمد العزب ورئيف خورى وسارة بوحميد وسلافة العامرى وعبد الرحيم الحصنى وملك عبد العزيز وعبد العزيز الدسوقى وعيسى ميخائيل سابا وكلثوم عرابى .

الآداب (بيروت)

وتحدثت الينافى هذا العدد السيدة **عايدة مطرجى ادريس** عن المؤتمر الادبى الذى عقد فى لينتجراد بين الخامس والثامن من شهر أغسطس (آب) الماضى وكانت رابطة الادباء الاوروبيين قد دعت الى عقد هذا المؤتمر ووجهت الدعوة لحضوره الى عدد كبير من أدباء القارة الاوروبية . وقد أتيح للسيدة عايدة أن تشهد هذا المؤتمر بصحبة الدكتور سهيل ادريس رئيس تحرير الاديب والاستاذ رئيف خورى بدعوة من اتحاد الادباء السوفييت فقالت ان هذا المؤتمر قد شهده أكثر من مائة أديب غربى وسوفييتى ومنهم بعض كبار الادباء أمثال سارتر وسيمون دى بوفوار وأهرنبورج ، واعتذر البرتو مورافيا عن عدم الحضور فى آخر لحظة . وانه على الرغم من أن الموضوع الاساسى الذى كان

مفروضا أن يتناوله المؤتمر هو « **قضايا الرواية المعاصرة** » فانه لم يكن بد للادباء من أن يعالجوا قضايا مختلفة ترتبط بالمفاهيم المتنوعة والمتعددة التى يعتنقها كل منهم فى مضمار الادب فتطرق الاعضاء الى موضوعات **النزعة الانســانية فى الادب والنزعة الواقعية والالتزام والقصة الجديدة وحرية الاديب وما الى ذلك .**

وقد ذكرت أن الناقد الايطالى جان كارلو فيجوريللى أمين سر رابطة الادباء الاوروبيين تحدث فى الكلمة التى افتتح بها هـذا المؤتمر عن نشوء هذه الرابطة التى **تفتتح ابوابها لجميع الادباء غير النازيين والفاشيست ودعاة التمييز العنصرى ، كما رحب بسياسة التعايش السلمى التى يسير عليها خروشوف والتى أدت الى بلوغ الاتفاق على تحريم جزئى للتجارب الذرية . وقال ان اهتمامه بهذا الموضوع لايخرج عن نطاق الادب ، لان السـلم هو شرط لابد منه لكل عمل انسانى ولا سيما لعمل الاديب .**

***

ويعالج **الدكتور محمد يوسف نجم** موضوعا هو خبير فيـه ودارس متعمق له هو موضوع « **المسرح العربى والسينما** » فيقدم لنا عرضا سريعا لنشأة المسرح فى البلاد العربية منذ بذر بذرته الاولى فى لبنان مارون النقاش ، ثم يعرض كذلك ما أصاب المسرح العربى من أزمات ونكسات منذ بدأت السينما تزاحمه وتجليه عن مكانته الممتازة فى النفوس لينتهى بعد ذلك الى أن أزمة المسرح والسينما فى العالم العربى اليــوم تتلخص فى **نواحى الضعف التالية :**

١ - ضعف القصة بوجه عام واعتماد أكثر المؤلفين على القصص الاجنبى يمسخونه ويشوهونه لكى يرضى ذوق الجمهور .

٢ - ضعف الممثلين بشكل عام ، وتمسـكهم بطريقة الاداء الرومنتيكى القائم على الافتعال والتكلف وكثرة الاشارات والصراخ والعويل والمبالغة فى العاطفية . أضـف الى ذلك قلة الوجوه الجديدة ، وجعل المحك فى اختيارها جمـال الهيئة والرشاقة وجمال الصوت لا الموهبة والقدرة على التعبير .

٣ - عدم التخصص فى الفنون الاعدادية ، فالممثل قد يصبح مخرجا وكذلك المصور . وهناك من يقوم بالتأليف والاخراج والتمثيل والتلحين أحيانا .

٤ - ضعف الاستعدادات فى المسارح وفى اســتديوهات السينما أكثر المناظر بالية ، تسـتعمل لاكثر المسرحيـات مهما اختلف موضوعها وتاريخ حوادثها ، وأدوات تسجيل الاصـوات والتصوير من النوع القديم الذى لفظته السينما فى أمريكا وفى الغرب .

٥ - توعية الجمهور ، والجمهور هو مصب التهم عند النقاد والفنيين كلما اخفق مؤلف أو مخرج أو ممثل اتهم الجمهور .. والجمهور العربى فى غالبيته لايتجافى عن العمل الفنى الصحيح ، **بل انه يتقبله ويقبل عليه اذا كان صادقا فى تصويره للحياة .**

ثم شرح علاج كل علة من هذه العلل الخمس فقال انه فيما يختص **بالقصة المسرحية أو السينمائية** فالعلاج **أن ينزل كبار الكتاب الى الميدان** ، وفيما يختص **بالممثل** فان علينا **أن نتعهد المواهب الجديدة بالصقل والتدريب والتثقيف وأن تجرى على ممثلى المسرح خاصة مكافآت ضخمة تصرفهم عن التشوق الدائم الى العمل فى السينما. أما المخرجون والفنيون فيجب أن نهيىء لهم وسائل الدرس والثقافة ، ونرسلهم فى بعثات الى الخارج ونتيح لهم العمل فى أكبر المسارح والاستديوهات العالمية ليطلعوا على أحدث الاساليب فى الاخراج والتنفيذ** . وأما عن **المسارح** فيرى الواجب **أن يزاد عددها وأن تعمم فى القرى والاقاليم والمدارس وأن تخفض رسوم دخولها وكذلك الامر فى السينما** . وأما فيما يختص بالجمهور فان الدكتور نجم يرى أن يجعل الفن بجميع فروعه **جزءا أساسيا من التعليم وأن نشجع التمثيل المـدرسى وندرس الاساليب التى تتبعها المدارس الرسمية والخاصـة فى أمريكا وأوربا فى نشر الوعى الفنى والتمثيلى بين تلاميـذها .** وأخيرا يرى أن على الحكومات **أن تعتبر المسرح عملية لاتأتى بربح الى حين حتى تربى أذواق الجمهور على الاستمتاع به وتقديره**

***

ومن مقالات هذا العدد : « ايروس والعشق » بقلم **الدكتور زكريا ابراهيم** ، وبقية السلسلة التى يكتبها الاستاذ **عبد الحى دياب** عن **«القبلية النقدية»** ومثال **«القصة التربوية بين الفن والغاية »** بقلم **محمد عيد .**

أما قصص العدد فثلاث ومسرحية واحدة مؤلفة لعلى بدور ومحمد أحمد عبد المولى ورشيد محمود وحسن النجمى ثم قصة للكاتبة الدنمركية كيفن بليكش وترجمة حسن بكر .

وأما قصائد العدد فهى للشعراء خالد الشواف ومحمد المهدى مجذوب وحسن فتح الباب وعلى عقله عرسان ومصطفى سند .

العلوم (بيروت)

فى مقال عنوانه «الحركات الاجتماعية والاحزاب السياسية» يوضح الدكتور عمر فروخ الفـرق بين هذه الحـركات وبين الاحزاب . فالحركة الاجتماعية **شعور يتطور فى المجموع ، فاذا بلغ درجة من النضج تمثل فى قائد تكتشفه الحركة نفسها ثم تتجلى عبقرية هذا القائد فى أن يكتشف الاتجاه الصحيح فى سير** تلك الحركة **فيسير بها وهى تعم تدريجا حتى تحقق النتـائج الطبيعية** من تطـور ذلك **الشعور العام** . أما الحزب السياسى فانه **يمثل اجتهادا شخصيا يسعى صاحبه الى حمل المجموع على الاخذ به** . ثم يذكر فرقا آخر هو أن الغاية من الحـــركة الاجتماعية **أن تحقق خيرا كبيرا للمجموع بقطع النظر عن الشخص** الذى يرتبط ذلك **التحقق باسمه وبقطع النظــر عن الاساليب الخيرية التى تضمن للمجموع تطورا نحو الغاية المـرجوة أو الممكنة** . أما الحزب السياسى فانه **يصر على أن يسـير بزعامة أشخاص معينين وعلى أسـلوب مخصــوص ، وكثيرا مايجانب المهيمنون على الاحزاب السياسية الطريق الى تحقيق هدف خير اذا كان ذلك الهدف لن يرتبط باسمهم .**

وفى مصـــادفة عجيبة يلتقى الاستاذ **غالى شكرى** بالدكتور محمد يوسف نجم فى الموضوع الذى أثاره فى مجلة « **الآداب** » وأشرنا اليه هنا فهو يتناول هذا الموضوع بالذات تحت عنوان « **نظرات فى السينما المصرية** » فهو يرد على المنتجين والمخرجين دعواهم التى يحتمون وراءها من سخط النقاد فيلقون التبعةعلى الجمهور فيصف هذا الاتهام بأنه خيانة لاجريمة ويقول لهم ان **الجمهور ليس مشكلة اذن ، انما المشكلة هى انكم انتم لم تتعمقوا مشاكل هذا الشعب ، ولم تغوصوا الى اعماقه ، بل التفتم الى السـطح ، وبهـرتكم الفقاقيع التى يضحك منها الصـغار وتركتم الواقع الحى المتطور ونظرتم الى الصورة الفوتوغرافية الجامدة، فجاءت المشكلات التى تعرضونها مفتعلة فى عرضها غير صائبة فى علاجها ، لاتستهدف الا تخدير هذا الجمهور المسكين عن جوهر المشكلة الحقيقى .**

ويضيف الاستاذ غالى شكرى الى الاسـباب التى التقى مع الدكتور نجم فى عرضها علينا وهى أسباب التدهور فى السينما سببا آخر هو عدم وجود الناقد المتخصص ، فهو يقول **ان الناقد فى مصر اما مجامل أو حقود ، أو اى شىء آخر غير المهمة الكبيرة الملقاة على عاتقه** . ويدعو الى انشاء قسم للنقد السينمائى باحدى كليات الآداب أو معهد التمثيل أو معهد السينما .

***

ويناقش الاستاذ **وديع فلسطين** كتاب « **تقويم الفكر الدينى**» الذى ألفه الاستاذ محمود الشرقاوى ثم يختم مقاله بأن كتـاب

الشرقاوى كتاب مستنير لكاتب مصلح مستنير • ولكن ليته ماصدر ، لانه تناول الف باء الابجدية واوليات البديهية فى أمور كان ينبغى ان تكون من حقائق يومنا التى لايكابر فيها مكابر ولا يمارى فيها ممار • والحق أحق أن يتبع •

ويتحدث الاستاذ أنور الجندى عن الشاعر الليبى أحمدالشارف .. كما يقدم العلامة أنيس المقدسى طائفة من الالفاظ التى ينشرها تباعا تحت عنوان « الاصول العربية فى اللغة الانكليزية » • ويتناول الاستاذ م • وليد فستق المفكر الفرنسى البير كامو من خلال «أسطورة سيزيف» ويقابله بالعديد من المفكرين والفلاسفة فى آرائه وأفكاره ونظرياته تمهيداً لتقييم هذه الآراء والافكار والنظريات فى أبحاث قادمة •

المعرفة (دمشق)

« الامة العربية والانسانية » مقال كتبه زكى الارسوزى بدأه بتعريف كلمة « عرب » المشتقة عن الصوت : عر الظبى : صات • وأعرب عن نفسه : أفصح وأبان • وحرف « باء » الملحق بـ « عر » هو الذى حدد معنى الافصاح والابانة بحسب مخرجه من الشفتين • وهكذا صاغ العرب اسمهم من الصفة المميزة للانسان وهى صفة النطق • وقال ان العلاقة بين العرب والامم الاخرى هى علاقة اخوة منحدرين من أصل مشترك آدم ، الا ان العرب فى هذه الاسرة هم حملة سر الآباء وهم بمثابة الابن البكر من اخوة يشعرون نحو الجميع بشعور المسئولية فى الاسرة •• وأن مايؤيد حدس العرب فى حقيقتهم وفى مركزهم فى أسرة بنى آدم هو بدائية مؤسساتهم وقدمهم •

وفى مقال «الاشتراكية ومفهوم الطبقات الاجتماعية» يقول كاتبه أديب اللجمى ان المفهوم الاشتراكى لم يعد مجرد فكرة يتناقش بها المثقفون ، بل قضية تكافح من أجلها الشعوب ، وتعبيرا عن تحرر الانسان من جميع القوى التى كانت تكبل طاقاته ، وتحول بينه وبين التفتح والانطلاق فى مجالات التقدم والرخاء والخير •

***

وفى باب الآداب تناولت السيدة وداد سكاكينى موضوع الاشتراكية عند مى التى أنشأت كتابها « المساواة » فصولا متتابعة عام ١٩٢٣ درست فيها المسالة الاشتراكية من أكثر مناحيها ، بعد أن قرات تاريخها وفلسفتها ، ومذاهب ذويها المعتدلين والمتطرفين على اختلاف آفاقهم ومجتمعاتهم ، وأطوارها فى الثقافة والسياسة • ثم قالت : ولم تكن الفكرة الاشتراكية عند « مى » معقدة محددة ، ولا مشوشة حاقدة ، فقد تناولت محتواها بما اوتيت من لباقة فى التعبير ودقة فى التصوير •

وفى باب المكتبة العالمية تناول الاستاذ خليل هنداوى بالتحليل والنقد كتاب « الحضارة العربية » الذى ألفه جاك ريسلر أستاذ الاسلاميات فى جامعة باريس وذكر فيه الاسس التى نهض عليها الاسلام والشروط المادية التى لازمت ولادته ونشأته ، وقوته وضعفه وقال فى مقدمته « ان غايتنا الصادقة هى ان نهيىء للمطالعين أن يفهموا الروح الاسلامية . وكيف تطورت خلال العصور ، ان الغرب تردد كثيرا أمام وجه العالم العربى ، ووقف حائرا كانه يرى سرا غامضا ، بحيث فاته فهمه ومعرفته والشعور به • وفى الحقيقة ان هوة واسعة تفصل بين هذين المثالين من الافراد : احدهما يعتمد على الحدس والكشف • والآخر يعتمد على المنطق • وبينما يريد الغربى أن يصل الى الحقيقة بالطريقة العقلية الديكارتية ، ترى الثانى يريد الوصول اليها بطريق الاله • وفى الحق ان الشرق لاينقصه ان يملك حضارة زاهية كالحضارة الغربية الحديثة ، ولكنه يعتقد بان مستقبل العالم محدود ، وان مصير الانسان دائما بين يدى الله » .. ويقول كذلك ان « كلمة الاسلام تنطوى على معان ثلاثة : هى دين أولا ، ثم دولة ، ثم حضارة واحدة » .

وقد انتهى الاستاذ هنداوى بعد عرض مااحتواه هذا الكتاب الى أنه جدير بالمطالعة ، وجدير بالتعريب ليطلع عليه القارىء العربى ، ويرى آراء رجال الغرب فى حضارة أمته التى كانت خير أمة أمينة على التراث الانسانى •

التراث الشعبى (بغداد)

هذه مجلة شهرية جديدة صدر العدد الاول منها فى بغداد فى شهر أيلول (سبتمبر) تعنى بشئون الفولكلور ، وهى تصدر باللغات العربية والتركية والفارسية والانكليزية والفرنسية والالمانية والايطالية • صاحب امتيازها الاستاذ شاكر صابر الضابط ، ورئيس تحريرها الاستاذ ابراهيم الداقوقى ، ومدير التحرير الاستاذ عبد الحميد العلوجى ، وسكرتير التحرير الاستاذ لطفى الخورى .

وقد قدم لها رئيس التحرير بكلمة قال فيها « ••• واليوم نقف مشدوهين أمام هذا التراث الرائع الذى أبدعه الانسان العراقى فما أحرانا أن نلتفت اليه ونستلهم منه ابداعات اخرى نغنى بها علومنا الاجتماعية وفنوننا المعاصرة • هذا التراث الذى تمتد جذوره عميقا الى مايقارب الخمسة آلاف سنة • فمايزال الحضرى يعتمر لباس الرأس السومرى ، ويلتحف الريفى ولاسيما فى الشمال المعطف السومرى ، ويصنع اهل المدينة أوانى الخزف والفخار التى كانت معروفة عند البابليين • ثم قال : ان محاولة فهم تراثنا الشعبى تقتضى أن نعود الى مرحلة ما قبل التاريخ العلمى ، لان جذوره أبعد غورا وأكثر ارتباطا بتاريخنا القديم ، وقد تفضى بنا الى اكتشاف الكثير من أوجه التلاقى بين تراث الاقوام التى سكنت العراق فى القديم وبين تراث الشعب العربى فى العراق من جهة • كما أن دراسة التراث الشعبى العراقى سوف تعزز الملامح المشتركة بينه وبين الشعوب الناهضة التى تحررت فى هذا العصر فى سعيها للنهوض بتراثنا القومى من جهة أخرى •• وهذا مانرجو أن تقوم به مجلة التراث الشعبى •

ومن موضوعات هذا العدد « علم الفولكور » بقلم الكسندر كراب وترجمة لطفى الخورى، و «الآثار المخطوطة والمطبوعة فى الفولكلور العراقى » للعالم الباحث الاستاذ كوركيس عواد ، و «الشعر العامى العراقى القديم» للاديب اللغوى الكبير الدكتور مصطفى جواد ، و « تقاليد البدو خلال شعرهم » بقلم شفيق الكمالى ، و «مدينة الآلهة مدينة فولكلورية ذات طابع خاص» بقلم شاكر صابر الضابط ويقصد بهذه المدينة «كركوك» الى غير ذلك من الموضوعات المتصلة بالتراث الشعبى •





المجلات الانجليزية والأمريكية

تقدمها : الدكتورة فاطمة موسى

● مجلة الدراسات الانجليزية Review of English studies فصلية تصدر في اكسفورد واختصار اسمها بين المجلات Res.

وتغطي البحوث المنشورة فيها جميع فترات الأدب الانجليزي بعكس المجلات الأمريكية التي تتخصص كل منها في بحوث فترة من الفترات . وفي المجلة باب خاص بالملاحظات أو المذكرات القصيرة مفتوح للباحثين يسجلون فيه نتائج بحوث أوملاحظات لاترقى من ناحية الطول الى مرتبة المقال أو البحث الطويل ، وهو تقليد جدير بان تنقله مجلاتنا الجادة — ففي عدد أغسطس ١٩٦٣ مثلا رسالة قصيرة لا تزيد على نصف صفحة من المجلة يعيد فيها الكاتب النظر في بحث نشره في العام السابق بنفس المجلة عن شاعر الطبيعة الانجليزي وليم وردسورث وكونستابل رسام المناظر الطبيعية ، وكان قد قطع بأن الشاعر لم يظهر أي اهتمام بلوحات هذا الفنان وانه لم يجد في أوراقه ما يثبت أنه أعجب بها ، وهذا رأي خطير الشأن بالنسبة للشاعر والرسام على السواء ، وهو في هذه الملاحظة الاستدراكية يقرر انه قد عثر على ملاحظة منشورة في مجلةاكاديمية يستدل منها على أن الشاعر قد كتب يوما رسالة الى بنات الفنان عند وفاته يشكرهن على اهدائه نسخة من كتاب عن حياة الفنان كما أخبرته سيدة باحثة بامر خطاب آخر بتاريخ ١٨٣٧ ذكرفيه الشاعر الرسام بالاعجاب.

والكاتب هنا اذ أرضى ضميره وصحح خطاه قد قام بواجبه نحو قرائه فلم يقلل من شأن الملاحظتين اذ لفت اليهما — وهما قد لا تخرجان عن محيط المجاملة المؤدبة ، ودل قارئه على مزيد من المصادر لدراسة الموضوع ، وحصن نفسه ازاء اتهام بالجهل أو التحيز ممن يعرف هذه المصادر أصلا ، وهذا كما أسلفنا تقليد جدير بالمحاكاة في مجلاتنا وبين باحثينا .

وفي نفس العدد من المجلة مقال عن روبنسون كروزو قصة دانيال ديفو الشهيرة التي نشرت في مطلع القرن الثامن عشر وعرفها القراء طويلا كقصة مغامرات تروى ما وقع للبطل المغامر من أحداث في جزيرة مهجورة — حتى قيض الله له من يعيده الى وطنه وأسرته ، وقد أخذ الاهتمام بكتابات دانيال ديفو وقصته الشهيرة أشكالا متعددة على مر العصور تتناسب دائما مع الذوق الادبي السائد ، ومع مركز الثقل في الدراسات الادبية في كل عصر ، وبدا روبنسون كروزو لقراء القرن العشرين خير مثال للفرد البورجوازي كما يمثله فلاسفة الطبقة الوسطى، الفرد المتمدد الفاعل القادر على ترويض الطبيعة والحيوان وتسييرها جميعا لخدمته .

وقد وضع نقاد القرن العشرين دانيال ديفو على رأس الكتاب الواقعيين الذين يحذقون فن « الكذب كما لو كان صدقا » الذي يعتبر أساس نجاح الرواية الواقعية ، الا أن جزءا واحدا من هذه الرواية كان لا يلقى من المعجبين بديفو قدرا كبيرا من الاحتفال، وهو الجزء الخاص بالشاب الافريقي فرايداي « جمعة » الذي أنقذه روبنسون كروزو من آكلي لحوم البشر ثم خلصه من ظلام الوثنية بان كشف له نور المسيحية ثم استخدمه لنفسه عبدا وخادما .

وقد كان النقاد يعترضون على هذا الجزء من الرواية ويرون في تصوير ديفو لشخصية الافريقي الهمجي وما يوجهه لكروزو من أسئلة عن الله والشيطان خروجا على أسلوب ديفو الواقعي في بقية الرواية .

ويذهب الباحث في هذا المقال الى أن مثل هذه النظرة تخل بفهمنا للكتاب كوحدة ويشير الى اهتمام القرن السابع عشر باخبار المبشرين في أمريكا وجنوب الهند ، ويورد بعض المنشور من أخبار هؤلاء المبشرين. ويثبت بذلك اندانيال ديفو فيتصويره لشخصية الزنجي والمشاكل التي صادفت كروزو في أثناء محاولته هدايته للمسيحية قد نقل كل هذا عن أخبار المبشرين — ممايدل على أن الكاتب لميخرج علىالتقليد الواقعي ، ويرىالباحث أن هداية فرايداي الى المسيحية تحتل مكانا مركزيا في الرواية ، اذ توازي هداية روبنسون كروزو نفسه ، لقد كان البطل يهيم في ضلالات الجهل بنفسه وبالله كما كان العبد الافريقي يهيم في ضلالات الوثنية ، وقد وجد البطل ربه من خلالمحاولته هداية هذا العبد .

وهذا التفسير يضفي على الرواية وحدة عضـوية ترفع من قيمتها الفنية ، وقد لا يوافق القارىء على وجهة نظر الباحث ولكنه لايملك الا أن يسلم بأن باب البحث والاجتهاد دائما مفتوح، وان العمل الفني يزداد خصوبة فيما يبدو — بازدياد عدد قرائه ونقاده !

وفي باب الكتب من نفس العـــدد عرض لكتاب قيم بعنوان شكسبير والفنان ومؤلفه و.م. مرشانت M rchant. ، وقد ظهر هذا الكتاب عام ١٩٥٩ ويعتذر الناقد عن هذا التأخير في عرضه على صفحات هذه المجلة الأكاديمية مع انه منذ ظهـوره يعتبر مرجعا هاما في مكتبة كل باحث أو مخرج لاعمال شكسبير، والكتاب فيما يبدو من عرض المجلة قيم فعلا اذ يحوي مجموعة ضخمة من الصور والرسومات خاصة بمسرحيات شكسبير منـذ العصر « الاليزابيثي » حتى يومنا هذا ، وتضم المجموعة مائتي صورة ورسما تشمل صورا بريشة كبار الفنانين على مر العصور ورسومات مطبوعة من طبعات المسرحيات ، وديكورات المسرح في العصور المختلفة وهي تمثل في نظر الكاتب قصة «النقد البصري» لاعمال شكسبير .

ويرى المؤلف أن الضرورة كانت تدعو الى اخراج مثل هــذا الكتاب لأن دراسة شكسبير على المسرح قد ركزت الجهود على اختلاف النصوص ، أما الجانب البصري للمسرحيات فقد أهمل اهمالا ذريعا ، وقد قسم كتابه الى ثلاثة أجزاء الجزء الأوليشمل تاريخ المناظر المسرحية ، وقد ساهم في اعدادها كبار الفنانين أحيانا ، والجزء الثاني يشمل صورا رسمت من وحي المسرحيات، أما الثالث فيشمل الرسومات المطبوعة على غلاف المسرحيات وفي ثناياها وهي التي تواجه أنظار القراء والبحاث أثناء القراءة وهو يرى أن دراسة تاريخ هذه الانواع الثلاثة ذات فائدة قصوى في تحديد الذوق الفني للعصر وكذلك في فهم ما يتوقعه القراء والمتفرجون — بصريا — من شكسبير في كل عصر . وقد كان هذا

الكتاب فتحا جديدا فى مجال التاريخ الادبى والفنى ، اذ اخذ كثير من الباحثين يوجهون اهتمامهم هذه الوجهة !

● مجلة بابل أو المجلة الدولية للترجمة Babel.

(فصلية تصدر عن الاتحـــاد الدولى للترجمة FIT. ، وتصدر باللغتين الانجليزية والفرنسية ، ويقوم على تحـــريرها نخبة من الاساتذة من مختلف الجنسيات واللغات ، وتنشرباعانة من اليونسكو) أصدرت المجلة عددا مزدوجا هذا الصيف خاصا بمشاكل ترجمة النصوص المقدسة، ويقول المحرر فى مقدمة العدد: أن ترجمة النصوص المقدسة تفوق جميع أنواع الترجمة الاخرى فى القدم ، وفى عدد اللغات المعنية وفى اختلاف الحضـــــارات والثقافات التى تنقل اليها النصوص وفى الاغراض والمشـــاكل المتعلقة بمثل هذه الترجمة ... فموضوع ترجمـــة النصوص المقدسة ـ الى جانب أهميته لذاته ـ يكشف لنا عن كثير من مشاكل اختلاف الحضارات فترجمة أجزاء من الانجيل مثلا الى المقدسة على مر العصور ووجـــــدوا لها حلولا صارت جزءا من تقاليد اللغة .

ولعل أهم المشاكل التى واجهت المترجمين فى كل العصور هى مشاكل اختلاف الحضارات فترجمة أجزاء من الانجيل مثلا الى لغة فئة من الهنود الحمر يعيشون على ارتفاع ١٢ ألف قدم فى جبال الانديز تختلف عن مشاكل من يترجمونه لسكان أعالى النيل ومنابع نهر الكونغو مثلا حيث لا جليد ولا صحراء ولا أغنام ولا جمال الى غير ذلك مما يرد فى التوراة .

وقد كانت ترجمة الكتب المقدسة فى كثير من الأحيان تمثـل الدافع الأول لدراسة لغات ولهجات كثير من الشـــعوب فمن الامثلة المشهورة أن دراسة عدد من اللغات العامية Vernaculars فى شبه جزيرة الهند دراسة علمية مضبوطة بدأت على يد عدد من المبشرين الاوربيين فى مطلع القرن التاسع عشر بهدف ترجمة الانجيل وبعض الصلوات الى هذه اللغات ويستعرض الأستاذ يوجين نيدا ، سكرتير قسم الترجمة بجمعية التوراة الأمريكية American Bible Society يستعرض ما ساهم به مترجمو التوراة فى ميدان العلوم اللغوية ، فقد اضطر كثير من هؤلاء المترجمين الى القيام ببحوث علمية سليمة فى علوم اللغة .

وفى بحث عن القرآن وترجمته يعرض الكاتب لمكان القرآن الفريد بين الكتب المقدسة التى تعرضت للترجمة فاللغة العربية بعكس العبرية أو اللاتينية ما زالت لغة حية يتكلمها الجـــزء الاكبر من العالم الاسلامى وليس من قبيل المصادفة أن بدء ظهور ترجمات للقرآن فى الهند مثلا يرتبط بانهيار الحكومة المركزية المسلمة وظهور قوة صاعدة من غير المسلمين هى بريطانيا .

ويستعرض الكاتب الترجمات المختلفة للقرآن التى قام بها علماء من المسلمين ومن غير المسلمين ويجزم بأن أول ترجمـــة للقرآن على يد عالم مسلم هى الترجمة الفارسية بقلم شاه ولى الله من دلهى (م. ١٧٦٢) ، وفى الهند ترجمة فارسية غير هذه تعزى الى الشيخ سعدى الشيرازى، وان كان كثير من الباحثين يتحرجون من نسبتها اليه ، ويضع الكاتب شاه ولى الله فى مصاف الغزالى والسيوطى وابن تيمية ، ويقول سيأتى اليـــوم الذى يعرف فيه العالم الاسلامى كله قيمـة هـذا العالم كما يعرفه المسلمون فى الهند فقد ألف فى حياته اربعين مؤلفا قيما منها كتاب عن مبادىء تفسير القرآن .

كان ولى الله أول من ترجم القرآن الى الفارسية ، وكان اثنان من أبنائه العظام أول من ترجمه الى اللغة الأردية وكانت هـــذه الترجمة بداية ازدهار النثر فى اللغة الأردية أما ترجمة القرآن الى الانجليزية فيـــورد الكاتب أسماء مترجمين أربعـــة من المسلمين ، اجتهدوا فى ترجمة القرآن الى الانجليزية ، ثلاثة منهم هنود ورابعهم انجليزى أسلم ثم يعرض للترجمات الانجليزية المشهورة واقدمها ترجمة جورج ســـيل Sale (صدرت فى القرن الثامن عشر سنة ١٧٣٤ بالتحديد) وآخرها ترجمة الأستاذ آربرى المستشرق الشهير ، وقد حاول فيها أن ينقل الى قارىء الانجليزية بعضا من التأثير البلاغى للقرآن بأن استخدم لغة ووزنا أقرب الى الشعر منه الى النثر .

ويستعرض المؤلف المشاكل اللغوية فى ترجمة القرآن كما عرضها شاه ولى الله فى كتاب له باسم الفوز الكبير فى أصول التفسير ويقارن بينها وبين ما ورد فى كتاب جلال الدين السيوطى الاتقان فى علوم القرآن بما يقنع القارىء بأن شاه ولى الله كان عالمـــا مسلما فذا وهو جدير بمزيد من التعريف به بين قراء العربية

***

ولعل مجلة الجامعات الألمانية (فصلية تصدر فى شتوتجارت) فى طبعتيها الانجليزية والألمانية هى أقرب المجلات الاوربية الى روح مجلتنا « فالعدد الواحد يضم مقالات وبحوث فى مختلف العلوم والفنون بقلم كبار العلماء المختصين من الأساتذة الألمان ، ففى العدد الاخير لعام ١٩٦٣ عدد من المقالات القيمة أجد معظمهـــا جديرا بالترجمة الى العربية ، فهذا مقال ألبرت اينشتـــين وأعماله العلمية بقلم الأستاذ فرنر هيزنبرج الاستاذ بجامعـــة ميونيخ والحائز على جائزة نوبل ، ومقـــال عن البرت شفيتزر وبحث قيم عن بداية حركة الفن الحديث بقلم مدير متاحف مدينة كولونى ومقال طبى قيم عن أمراض الحساسية وزيادة انتشارها فى العصر الحديث بقلم أستاذ طبيب فى جامعة هيدلبرج ، يجمع الى المادة العلمية الدقيقة تبسيطا فى العـــرض والأسلوب بما يناسب القارىء المثقف العام ، وفى ميدان الدراسات الأدبيـــة مقال قيم عن برتولد برخت بقلم الأستاذ كلود هيل أستاذ الأدب الألمانى بجامعة رتجرز بالولايات المتحدة ، يحاول فيه الـــكاتب أن يضع بريخت فى مكانه المناسب بالنسبة لأدب القرن العشرين، وأن يرد على الاسئلة التى تحير كثيرا من النقاد عن مكان بريخت فى عالم منقسم الى شرق وغرب تتنازعهما فلسفتان مختلفتان فى كل ما يتصل بالفنون .

ويقسم الكاتب حياة بريخت الفنية الى مراحل ثلاث : تمتـــد المرحلة الأولى منها حتى سنة ١٩٢٦ ، وكان الأديب الالمانى فيهـــا « شابا غاضبا » ، امتلأ قلبه باليأس والفوضوية نشأ فى ظـــل المذهب التعبيرى وكان من أشد معارضيه ، وهو فى هذه المرحلة ينتمى الى جيل ريمارك وكيستنر .

وكان بريخت فى ذلك الوقت يدرس العلوم فى الجامعة ويقرأ فرويد وأينشتين ، وكانت مسرحياته الأولى تمثل استكشـــافا لعالمه الخاص وبحثا عن تجارب جديدة فى الشكل ، وبصورعزلة الانسان الحديث وجفاف قلبه وعواطفه وقد أطلق على مسرحيته الثالثة اسما ذا دلالة بعيدة فى التعبير عن هذه الحقيقـــــــة « فى غابة المدن أو فى معترك المدن ١٩٢٢ » فهذا أحد الشخصيات يهتف يائسا « ان عزلة الانسان اللامتناهية تجعل من العداوة هدفا بعيد المنال ـ حتى الحيوانات ، التواصل معها مستحيل » فيرد عليه آخر قائلا : « اللغة لا تفيد ولا تنهض بالتواصل » فهو هنا يعبر عن نفس المشكلة التى تؤرق معظم كتاب القرن العشرين من كافكا وجويس الى بيكيت وكامو .

أما المرحلة الثانية فتبدأ بدراسته للفلسفة الماركسية منذ سنة ١٩٢٧ ، وقد وجد فيها شفاء لنفسه من اليأس والفوضوية وان كان كثير من النقاد يرون أن هذه الفلسفة قد عادت على فنه بالضرر .

وقد وجد بريخت فى المادية الجدلية أساسا معقولا لمهاجمة شرور العالم الظاهرة لكل ذى عينين ، وكان من المحتم أن مثـــل

هذه النظرية الاجتماعية التى تزمع اعادة تنظيم المجتمع على أسس علمية تلائم مزاج فنان مدرب علميا ، تصبو نفسه الى أن يشارك فى تغيير عالم فى أمس الحاجة الى التغيير ، كما كان فى ذلك الوقت يبحث عن شكل درامى جديد يناسب جمهور القرن العشرين وهو جمهور متحرر دينيا ، ودنيويا فى اتجاهاته وتفكيره .

وهكذا تتميز مرحلته الثانية هذه (١٩٢٧ - ١٩٣٧) بفلسفة تعليمية صارمة وبالتجريب فى مجال الشكل .

أما المرحلة الثالثة (١٩٣٧ - ١٩٤٧) فهى سنوات الاغتراب والمنفى التى قضاها بريخت بعيدا عن موطنه وبعيدا عن قيادة الحزب الشيوعى ، وقد قضى عددا من هذه السنوات فى الولايات المتحدة وكتب فيهاأروع مسرحياته وأهمها: الأم الشجاعة وأبناؤها، وجاليليو ، وسيدة شتزوان الطيبة ودائرة الطباشير .

ويسقط الكاتب من الاعتبار السنوات العشر الأخيرة فى حياة بريخت وهى التى عاد فيها الى ألمانيا واختار أن يعيش فى ألمانيا الشرقية مشرفا على مسرح كبير باسمه ، ويقطع بأن بريخت لم يكتب فى هذه الفترة مسرحيات جديدة ذات قيمة تذكر وقد اقتصر جهده الفنى على اخراج مسرحياته المكتوبة وعلى اعداد أعمال غيره للمسرح ، على أن الحقيقة الكاملة عن هذه الفترة الاخيرة فى حياة بريخت لم تعرف الا بعد استنفاد الجهود فى دراسة مخلفاته .

ويقول الكاتب ان المشكلة التى شغلت تفكير بريخت فى كل الأوقات هى مشكلة الانسان : كيف يكون خيرا ويعيش فالحياة تكتنفها الشرور وارتكاب الاثم يبدو أحيانا شرطا أساسيا للبقاء ، ولعل مسرحية سيدة شتزوان الطيبة هى أكثر مسرحياته تعبيرا عن هذه المشكلة التى تبدو واضحة فى أعماله المتقدمة والمتأخرة .

ويعرض الكاتب لموقف بريخت من الشيوعية ليجيب على سؤال يحير أذهان القراء دائما ويقدم تفسيرا لموقفه تتضح فيه استقلال الفنان وحاجته الملحة للاحتفاظ بنوع من الاستقلال أو الحياد المذهبى ، فقد كان بريخت ماركسيا منذ ١٩٢٧ ، ولكنه لم يطرح عنه التفكير فى المشاكل الميتافيزيقية ، ولم يطرح عنه ما تعلمه عن فرويد وغيره من المفكرين غير الماركسيين ، وقد أعد رواية جوركى الأم للمسرح فجعل من شخصية الأم شخصية تختلف الى حد ما عن المثال المكافح الذى يصوره الادب الشيوعى ، ولم يرتح النقاد الشيوعيون يوما لتصويره لهذه الشخصية ، وقد اختار ابان الاضطهاد النازى أن يعيش فى سويسرا وفنلندا والدانمرك ثم عبر الاتحاد السوفييتى الى هوليوود ولم يشأ أن يلجأ الى الاتحاد السوفييتى وكان هذا هو السلوك الطبيعى له لو أنه كان شيوعيا خالصا .

وبعد انتهاء الحرب آثر بريخت أن يعيش فى ألمانيا الشرقية ، وقد أصبح ذا شخصية فنية واسم لامع لا يسهل معه أن يضطر الى التقيد برأى السلطات فيما يكتب أو ينتج .

ويعرض الكاتب بشىء من التفصيل لنظرية بريخت فى المسرح ، ويرى أن هذا الكاتب الالمانى هو المؤلف المسرحى الوحيد فى القرن العشرين الذى حاول أن يصل الى نظرية فى الفن المسرحى تناسب ظروف الانسان فى العصر الحديث ، وجهوده فى هذا الميدان لا يعادلها الا جهود أرسطو مع الفارق ، فبريخت كاتب مسرحى .

والحقيقة التى تبرز من هذا العرض هى أن المسرح الملحمى هو المسرح المناسب لجمهور القرن العشرين ، وهذا الجزء من المقال بالغ الأهمية نخشى أن يخل به التلخيص ، وهو جدير بالترجمة برمته ، نلفت اليه أنظار المشتغلين بالكتابة عن المسرح بيننا .

كما نلفت الاجهزة الثقافية القائمة على شئون الترجمة الى هذه المجلة الالمانية ، فياحبذا لو وجد بيننا من يقوم على اصدار طبعة منتخبات عربية منها ، كما تصدر لها طبعة انجليزية وطبعة اسبانية ، فقد طال اعتمادنا على اللغتين الانجليزية والفرنسية كمصادر للفكر الغربى ، وفى الالمانية كنوز جديرة بالاحتفال .

***

● صحيفة الابزرفر الاسبوعية

فى عدد ٨ سبتمبر ١٩٦٣ مقال قصير عن الشاعر لويس ماكنيس بمناسبة وفاته فى الثالث من سبتمبر عن ٥٥ عاما

ولويس ماكنيس أحد شعراء الثلاثينات المشهورين ، وقد عرف هو وزميلاه أودن وسبندر بجيل ما بين الحربين ، وكانوا يمثلون مرحلة هامة فى تاريخ الشعر الانجليزى ، فهذا جيل الشعراء الذين شبوا فى أعقاب الحرب الأولى وماتبعها من أزمات اقتصادية وحروب وثورات هزت ضمير المشتغلين بالفكر فى أوروبا وأمريكا، وقد شارك هؤلاء الشعراء الثلاثة فى معارك الثلاثينات الاقتصادية والفكرية ، وأعلنوا التزامهم - كشعراء - بتوجيه العالم نحو مصير أفضل وقسط من العدالة الاجتماعية لا يحققه الا انتصار الشعر لقضايا السياسة ، وقد شاركوا كما شارك غيرهم فى معركة الحرب الاسبانية ، ثم كانت النكسة بهزيمة الجانب الديموقراطى فى تلك الحرب وعمت النكسة فلول الشعراء والمفكرين الملتزمين وظهرت آثارها فى انتاجهم الشعرى .

وقد كان لويس ماكنيس أكثرهم تأثرا بهذه النكسة فيما يبدو ، وقد استنفد عمله فى الاذاعة البريطانية كل مجهوده الفكرى حتى ظن كثيرون أن ماكنيس الشاعر المجيد قد مات ، وحل محله اذاعى نابه وكفى ، ثم ظهر له ديوان جديد منذ سنتين فبدا للعيان أن الشاعر ما زال على قوته لم يمتصها العمل فى الاذاعة ، وقد ظهر له ديوان جديد بعد وفاته بأيام ثلاثة بعنوان The Burning Perch. « أصدرته دار فابر للنشر » وكان قد أعده للطبع قبيل وفاته ويقول أ. الفاريز ناقد الشعر فى صحيفة الابزرفر « أن موضوع الديوان هو الطفولة والموت ، عودة الزمن ونهاية الزمن ، ومعظم القصائد تدور حول استعارة ممتدة من أول المقطوعة الى آخرها مثلا : الحياة كركوب التاكسى أو الاتوبيس، الحياة كحصان هذبة أو كصحيفة الرياضة فى جريدة وغير ذلك، والمقطوعات نتيجة لهذا مزيج عجيب فى الجد والفكاهة ويورد مثالا عن الموت :

أضانا المصباح (البطارية) .

فرأينا المعداوى هناك كما رآه فرجيل ودانتى . نظر الينا ببرود ، وعيناه ميتة وبداءعلى المجداف سوداء بالبثوروانسداد الشرايين ، وساقاه كالحجر ، وقال لنا ببرود اذا كنتم تريدون الموت فيجب أن تدفعوا الثمن .

وفى نفس العدد أخبار الاسبوع الثالث للمهرجان السنوى للفنون الذى يعقد فى ادنبرة الآن ، ولعل أبرز أحداث المهرجان هذا العام تتمثل فى مؤتمر الدراما الذى يعقد فى أثناء المهرجان ، وقد أتاه كتاب الدراما من كل مكان على اختلاف مذاهبهم الفنية والسياسية .

فنرى كتاب اللامعقول الى جانب كتاب ملتزمين من أمثال ويسكر وجون ليتلوود ، يتبادلون الآراء ويصطرعون فيما بينهم فى قيمة المسرح فى القرن العشرين ووظيفته فى عالم جديد لم يعرفه أرسطو أو لسنج .

وقد برز من بين أسماء المؤتمرين اسم الكاتب الفرنسى آرثر آداموف الذى تلقى مسرحيته بنج بنج نجاحا كبيرا فى المهرجان كما برز اسم كاتب أمريكى جديد هو ادوارد آلبى ، وهو مؤلف رواية لاقت نجاحا كبيرا فى نيويورك هذا العام واسمها «من يخاف من فرجينيا وولف » وكاتب أمريكى جديد آخر يدعى جون جلبر تعرض روايته العلاقة أو الوصلة فى المهرجان .

المجلات الفرنسية



يقدمها : السيد عطية أبو النجا

● **مقارنة بين تيار دو شاردان وبرجسون :**

يعتبر بيير دو شاردان من كبار المفكرين فى العصر الحاضر ، فقد طبقت شهرته الآفاق خاصة منذ موته سنة ١٩٥٥ ، وفى كل يوم تنشر عنه فى مختلف بلاد العالم المصنفات والبحوث والمقالات ومن المؤلفين من يحاول أن يمسخ معالم فلسفته ومنهم من يفهمونها ويقدرونها حق قدرها .

حاول شاردان التوفيق بين الدين والعلم فى نظام فلسفى يقوم على فكرة التطور ، فهو يعتقد أن **الكون مر بمراحل تدريجية ، فبعد أن تكونت القشرة الأرضية ، بدأت مرحلة الحياة ، فظهرت على الأرض النباتات والحيوانات ، ثم تلا ذلك مرحلة الفكر ، التى تتمثل فى ظهور الانسان ، ولكن هذا التطور لن يتوقف ، اذ سينتقل العالم من مرحلة الفكر الفردى الى مرحلة الفكر الجماعى ، وسيتيح ذلك للانسان أن يتطور وأن يطور الكون معه ..**

هذا وقد كرس أخيرا مجد شاردان فى الأوساط الجامعية ، عندما نوقشت بالسوربون رسالة قيمة عن «برجسون وشاردان» أعدتها السيدة مادلين بارتليمى مادول ، وقامت بنشرها دار سوى Editions du seuil.

وقد حلل السيد اندريه جورج هذه الرسالة فى مجلة الأنباء الادبية ، فى عددها الصادر يوم ٢٩ أغسطس ، فنوه بأن السيد مادول أجابت ببحثها على السؤال التالى ، الذى كثيرا ما راود العقول . وهو : **« ما هى العلاقة بين برجسون ، مؤلف التطور الخلاق ، وشاردان ، مؤلف « الظاهرة الانسانية » ؟**

ويستطرد السيد أندريه جورج قائلا أنه **قد يبدو من البحث السطحى لهذه المسالة أن تشابه الفيلسوفين أقوى من تباينهما ولكن هذه الفكرة لا تستقيم أمام الفحص العميق ، فبرجسون كان منقطعا للفلسفة وحدها دون غيرها ، ولم يكن للمسيحية أى أثر على تطوره الداخلى** ، واذا كان قد أشار فى « المنبعين » الى بعض القديسين والصوفيين ، فقد كان ذلك على سبيل المثال فقط ، **« أما شاردان ، فهو من الجزويت ، وراهب أصبحت المسيحية جزءا من طبيعته ، وامتزجت فى أعماقه الروح العلمية والروحانية امتزاجا تاما ، ومن نافلة القول أن برجسون لم يكن غريبا عن العلم ، ولكنه لم يسهم فيه اسهاما ايجابيا ، بينما كان شاردان ينتمى الى فئة العلماء ، فقد كان عالما بالحفريات ، ومتخصصا فى علم الطبقات ، وعضوا فى المجمع العلمى ، وبحاثة ومكتشفا ، كما اختلف المفكران فى بنيتهما وطباعهما ، فقد كان برجسون رقيقا صردا (سريع التأثر بالبرد) ، منغمسا فى عالمه الداخلى ، بينما كان شاردان كلفا بالهواء الطلق ، ولوعا بلجة الخضم ، دائم التنقل فى أرجاء الأرض ، فى الصين ، وأمريكا وأفريقية الجنوبية .. »**

« وثمة اختلاف أعمق فى طرائق ووجهات نظر كل منهما ، فبرجسون يرى تعارضا جذريا بين المادة والروح ، وهو تعارض لا نجد له أثرا فى فلسفة شاردان ، ولا يعنى هذا ان الأخير يعتقد ان الروح تذوب فى المادة وتتلاشى فيها ، بل هو يؤمن ان الروح والمادة من نسيج كونى واحد ، ويرى انهما حالتان ، أو وجهان لشىء واحد ، ففلسفة شاردان تقوم على فكرة أساسية ، وهى التقارب ، بينما تنبنى فلسفة برجسون على فكرة التشعب والتباين » ، وهناك بجانب ذلك فارق آخر بين الفيلسوفين ، ينحصر فى أن لدى برجسون نزعة عميقة للتحليل ، بينما يغلب على فلسفة شاردان الاتجاه نحو التركيب La synthèse.

ثم يشيد كاتب المقال بالسيدة مادول ، مؤلفة الرسالة ، وبفكرها السليم ، وروحها العلمية ، فهى لم تحاول أن تضفى على شاردان ثوبا برجسونيا ، ولم تجعل من برجسون صورة من شاردان ، ولكنها أبرزت ما بين نظاميهما الفلسفيين من صلة وتشابه ، وما بينهما من تباين وتعارض ، وختمت بحثها قائلة انه كان من الطبيعى ان يعقب شاردان برجسون ، كما سيخلف شاردان فيلسوف آخر يستطيع ، بفضل استيعابه لفلسفة شاردان ، أن يتخطاها ويأتى بالجديد .

ويعلق السيد أندريه جورج على ذلك قائلا: ان شاردان نفسه كان يتمنى باخلاص أن يأتى من بعده من يفوقه ، فقد كان يعتبر ان مؤلفاته ليست سوى نقطة بداية ، ولقد حاول أن يعد تاريخا للعالم ، وخاصة للحياة ، ولكنه كان يرى أن هذا التاريخ لم يجتز بعد مرحلة ما قبل التاريخ ، وكان يؤمن أن أمام الانسانية شوطا طويلا ، فهى لا تزال بعد فى خطواتها الأولى ، فالانسان لا يكف عن التطور ، فجهازه العصبى ومخه وقدراته الذهنية وقواه الروحية فى نمو مستمر ، وكل شىء فى الكون يتصف بالنشوء والتطور ، ويؤكد شاردان أن « علينا أن ندرس الكائنات وهى تتطور ، فمهمتنا تنحصر أساسا فى الاتقاء بالانسان الى ما بعد الكائن plus-être وما بعد الانسان plus-homme.

● **صمويل بيكيت وعالمه :**

سبق أن نشرت « المجلة » فى عددها الصادر فى ابريل ١٩٦٣ ترجمة لمسرحية الشريط الأخير لصمويل بيكيت ، قام بها الدكتور أنور لوقا وأرفقها بكلمة عن هذا المؤلف الذى يعد من أدباء « الطليعة » .

ونقدم اليوم تحليلا لسيكولوجية أبطال قصص بيكيت ، كتبه السيد أندريه ماريسيل تحت العنوان التالى : « عالم صمويل بيكيت » ونشرته مجلة اسبرى الكاثولوكية اليسارية ، فى عددها الصادر فى شهر سبتمبر .

ومن المعروف أن صمويل بيكيت ولد فى دبلن سنة ١٩٠٦ ، وأقام فى فرنسا منذ ١٩٣٨ ، ونشر فى نفس العام بالانجليزية رواية **« مورنى »** ، ثم صدر له فى عام ١٩٥١ قصتا **« مولوى »** ، و **« مالون يموت »** ، وفى عام ١٩٥٣ رواية **« ما لا يمكن تسميته »** وفى عام ١٩٥٥ **« قصص ونصوص بلا قيمة »** ..

وقد أثارت رواياته ، مثل مسرحه ، كثيرا من الجدل ، لخروجها عن التقاليد القصصية المعروفة ، فهى عبارة عن سلسلة مفككة من الاعترافات اليائسة ، تعطى عن الانسانية صورة قاتمة ، وتوحى بأن الانسان يعيش فى سجن داخلى لا مخرج منه ، وأنه محروم من كل أمل فى الخلاص .

وقد حلل كاتب المقال ، السيد ماريسيل ، سيكولوجية أشخاص بيكيت ، وحاول أن يربط بينهم وبين بيكيت نفسه ، وأن يفسر نكوصهم وشططهم بالمشاكل النفسية التى خلفتها لبيكيت التربية المتزمتة التى شب عليها وهو صغير .

استهل السيد ماريسيل مقاله قائلا ان « أشباح بيكيت المتكلمة » ، أى أشخاص رواياته ، يتميزون بتعطشهم الشديد للحب ، واعترافهم بعدم تكيفهم مع الحياة منذ ميلادهم ، وأسفهم لخروجهم من بطون أمهاتهم ، وهم على حد تعبير فرويد ، من

فئة « الرضع الدائمين » الذين ينشدون طيلة حياتهم «مرضعة» تعوضهم عما يفتقدون من حنان أموى .

واذا كان بيكيت قد درس علم التحليل النفسى ، وهو علم لا يزال فى أطواره الأولى ، فقد أفاد منه فى رواياته ومسرحه أكثر مما أفاده ، واستغله خير استغلال فى انتاجه الأدبى ، ولهذا وجب علينا أن نحلل سيكولوجية أشخاصه بكثير من التروى والحذر ، « فهم ليسوا فقط من نمط القوادين أو العاطلين بالوراثة والطفيليين الذين يعيشون عالة على المجتمع ، ويجب ألا نضل فنكتفى بملاحظة تشابه هؤلاء الاشخاص مع المتشردين التافهين والعجزة الواهنين ، ان أبطال بيكيت يقارنون كثيرا رؤوسهم بالمتاهة ، وفى الواقع أن هذه الرؤوس تصلح لنزلاء العيادات النفسية ، بل لعلها أقرب شبها ، من الناحية الرمزية ، بهيدرية الليرن (1) ، التى كان رأسها مركبا من عدة رءوس تتشابك وتكون شيئا واحدا » ..

ويمكن القول أن صمويل بيكيت يعرض من خلال أشخاص تبدأ أسماؤهم بحرف « م » « شبكة صلبة كثيفة من العقد النفسية » ، يدرسها المؤلف دراسة قد تكون جادة ، وقد لاتخلو من التعمية والمخاتلة .

ويحاول كاتب المقال أن يفسر حالات الذهان والتهيج العصبى التى يعانى منها أشخاص هذا الروائى ، فيقول : « **لعل بيكيت الايرلندى عجز عن أن يجد حلا لمشاكله النفسية ، فحاول أن يصور أشخاصا عاجزين كل العجز ، وأن يعطى ، على طريقته الخاصة ، أمثلة توضح نظرية « الحتمية السيكولوجية المطلقة »** Le déterminisme psychologique absolu

ان أبطال بيكيت يحاولون شرح « حالتهم » عن طريق الاعتراف ، وهذه طريقة كان من الممكن أن تشفيهم سيكولوجيا من عقدهم ، لولا أنهم يخلطون الاعتراف بالكذب المستمر الثرثار ، وكأن بيكيت تعمد أن يحرم أبطاله من كل فرصة للنجاة ، وأن يسد أمامهم كل منفذ ، ولعل هذه النظرة القاتمة ترجع الى أنه عانى وهو صغير من تربية والديه الخاطئة ، فلعلهما كانا يعاملانه بصرامة شديدة تلاها الاهمال التام ، فالبطل « البيكيتى » ناقم على والديه ، وهو يحاسبهما حسابا عسيرا على هفواتهما ، ويشعر بالضغينة ازاء أب مستبد مختل قتل فيه روح المبادأة ، وجعل منه مخلوقا سلبيا هلوعا ، أما علاقته بأمه ، فتتسم بالتعقيد الشديد ، فهى مزيج من الحب والشحناء ، « فمولوى » مثلا يعرف أن أمه حاولت عبثا ألا تحمل به ، وأنها حاولت أن تتخلص من الجنين فى خلال شهور الحمل الأولى ، « ولكن القدر كان يعده لحفرة أخرى غير المرحاض » ، ويحقد عليها لأنها أقضت مضجعه وهو جنين ، عندما حاولت الاجهاض ، « فاقلقته فى الفترة الوحيدة المحتملة فى حياته » ، ولا يغفر لها أنها ولدته فخلفته للعذاب .

ولا يكف مولوى عن التفكير فى أمه ، ويقول : « ان حاولت يوما أن أجد مغزى لحياتى ، وقد يأتى ذلك اليوم ، فيجب أن أبحث أولا من هذه الناحية ، من ناحية تلك المومس التى ولدت مرة واحدة ، ومن ناحيتى أنا ، آخر فرد من ذرية لا أعرف عنها شيئا » .

ويحاول مولوى أن يسترد حنان أمه ، ولكنه عندما يرى نفسه فى غرفتها بعد فترة غياب طويلة ، يتبين أنها قد أصبحت صماء ، كسيحة ، مجنونة ، ولا تعرفه أمه ، بل تعتقد أنه زوجها ، ويبذل مولوى جهودا مستميتة للاتصال بها فكريا وعاطفيا ، وعندما تعييه الحيل ، يترك ذلك « العقل المخرف الخرب » ، وينصرف الى حيث أتى ، ولكن عندما تموت أمه ، يضطر الى الاقامة فى غرفتها ، ويعيش كما كانت تعيش ، فهو يقول : « **على أية حلل أنى أنا الذى أقيم فى غرفتها ، فأنا أنام فى مضجعها ، وأتبول فى مبولتها ، لقد أخذت مكانها ، ولا بد أنى أزداد شبها لها يوما بعد يوم** » .

وتلاحق هذه الأم مولوى ، رغم موتها ، وينشد مولوى عن طريق المرأة « مربية » تحل محل أمه ، ويختار عجائز النساء ، ولكنه لا يعرف الحب ، لأنه يرى فى المرأة صورة من أمه ، تجذبه وتنفره فى نفس الوقت .

وتمتزج نقمة بطل بيكيت على والديه بشعور بالاثم والخطيئة ، ويعتقد أن عدم حبهما له يرجع الى انحطاطه ، ويحلو له أن يعذب نفسه بمختلف الوسائل ، وفى هذا يقول بيكيت عن أشخاصه : « ان فكرة العقاب تراود باستمرار عقولهم ، التى تعودت على ذلك الوهم » ، وهؤلاء الأشخاص يجعلون من هذا الوهم حقيقة يلتقون بها فى كل يوم وساعة ودقيقة ، ويحلو لبيكيت أن يحكم على أشخاصه بالسجن الأبدى ، فهم يجهلون وجه الله الرحيم ، ويرون فيه « قاضيا » ، و « مستبدا » ، ولا يؤمنون الا بشىء واحد ، وهو ضرورة دفع الجزاء ، وتختلط فى رؤوسهم فكرة الذنب بفكرة العقاب ، ولا يجدون حتى الشجاعة الكافية للانتحار ، لأنهم « يفضلون العبودية على الموت »

ويختم الكاتب مقاله منوها بأن بيكيت يجهل أو يتجاهل أن هناك نورا ربانيا ، والها رحيما ، وحكما عادلا ، هو الحق العليم بكل شىء ، ومؤكدا أن الحتمية التى يصورها بيكيت تتنافى مع حقيقة التاريخ ، ومبدأ التطور ، ولعل بيكيت أراد أن يعكس مازوشيته على الصورة التى رسمها للعالم ، وأن يجعل منها شيئا عاما .

● البرت كامو والطبيعة :

نشرت مجلة العالمين فى غرة سبتمبر مقالا عن « الطبيعة فى مؤلفات كامو » كتبه بيير دو بوديفر ، وهو من النقاد الأدبيين المعروفين ، وقد صدر له منذ قليل كتاب قيم عن تطور الأدب ، عبر فيه عن اعجابه بأندريه جيد ومورياك ، وبرنانوس وهنرى دومونترلان وسالرد وكامو ...

بدأ بواديفر مقاله بهذه العبارة :

« **بدأ البرت كامو انتاجه الأدبى بوصف الجزائر ، وعاد الى ذلك فى نهاية حياته القصيرة ، عندما كرس نفسه للمأساة الجزائرية التى تنبأ بها فى مطلع حياته وخشى حدوثها ، ان الجزائر هى التى أوحت اليه بأهم المسائل التى عالجها فى مؤلفاته ، والتى يمكن تلخيصها فى التضاد الدائم بين « الشمس والموت » ، أو « البحر والسجون »** » .

ولد ألبرت كامو فى موندونى بالجزائر ، وعندما كان فى العام الاول من عمره مات أبوه صريعا فى المارن ، فقامت أمه بتربية الطفل ، وهى فلاحة من أصل أسبانى ، لم تقرأ كلمة واحدة من الفرنسية ، وجدته ، وهى امرأة صارمة قاسية ، وعرف كامو شظف العيش ، وكاد يقطع دراساته لولا أن أستاذيه « لويس جرمان » ، و « جان جرينيه » شدا من أزره ، وحصلا له على منحة دراسية ، وعندما كان كامو يستعد لاجتياز امتحان الاجريجاسيون فى الفلسفة ، أصيب بالسل ، وكادت هذه التجارب المريرة التى عاناها وهو فى شرخ الشباب تلقى بالقنوط فى قلبه « لولا سماء الجزائر الصافية ، وجمال شواطئها ، ووفرة رياضها » ، ولقد كان لتجربة الألم والمرض والفقر أثرها الحاسم على كامو ، فهو من المفكرين النادرين الذين عرفوا البؤس معرفة مباشرة ، ولم يخبره عن طريق القراءة ، ولقد حاول وهو صغير أن ينشد السلوى فى الطبيعة ، وأن يقتبس منها شعاعا ينير حياته المظلمة ، ويعطيه صورة وضاءة عن العالم .

(1) أفعى ذات سبعة رءوس .

عاش كامو بالجزائر فى فترة ما بين الحربين ، قبل أن تبنى بها العمارات الشاهقة المكونة من خمسة عشر طابقا ، وكانت الجزائر العاصمة عندئذ شبه مستعمرة ، أو محافظة فرنسية أخذها النعـــاس وخدرها حر الصيف ، وكان كامو يتردد على الشاطىء فى يوم العطلة الاسبوعية ، ويمارس فى شغف الرياضة التى « علمته الأخلاق » على حد تعبيره .

وعمل كامو بعد شفائه مدرسا ، ولكنه استقال من منصبه بعد تعيينه ببضعة شهور ، وعمل بالصحافة ، حيث أخذ يدافع عن العرب « المحرومين من وطنهم وأصلهم » ، وعندما بلغ السادسة والعشرين ، « نصح » بمغادرة الجزائر ، لنشره مقالا عن القبائل أكد فيه أنه « **رأى بعينيه فى بلدة تيرى أوزو أطفالا مهلهلى الثياب ، يتعاركون مع الكلاب.. بغية الاستيلاء على القمامة !** » ، واضطر كامو الى الاقامة فى فرنسا ، فعاش فى مدينة ليون حتى عام ١٩٤٢ ، ثم انتقل بعد ذلك الى باريس ، وانضم الى حركة مقاومة الاحتلال الالمانى ، واشترك فى تحرير جريدة Combat. عندما كانت تنشر سرا أثناء الحرب ، وبعد أن أصبحت تصدر بانتظام اثر تحرير فرنسا .

وعرف كامو الشهرة حين طبعت له رواية الغريب (١) ، ثم أسطورة سيزيف سنة ١٩٤٢ ، ومثلت له رواية سوء تفاهم سنة ١٩٤٤ ، ومسرحية كاليجولا التى ألفها سنة ١٩٤٧ ، وبلغ كامو ذروة المجد عندما نشر رواية الطاعون ، وحصـــل على جائزة نوبل .

● **الطبيعة فى مؤلفات كامو :**

وصف كامو الجزائر فى كثير من مؤلفـــاته ، نذكر منهـــا « **أفراح** » ، و « **الغريب** » و « **الطاعون** » ، و « **الصيف** » .

وبفضله استعادت مدينة تيبازا .Tipaza شهرتها التاريخية بعد أن غمرها النسيان خلال ألفى عام ، ولقد تغنى كامو فى « الصيف » « **بسمائها الزاهية الفضة مثل عين غسلتها المياه مرارا ، وضوئها المهتز المرتجف عنـدما يكسو بطلاوة مسحورة البحر والأشجار والديار فيتصاعد منها دعاء وتسبيح حقيقى** » . ان كل شبر من الستين كيلو مترا التى تفصل تيبازا عن مدينة الجزائر تثير فى نفس كامو أحلى الذكريات وأروع الأحاسيس ، انها تمثل بالنسبة اليه « الطفولة القاسية ، وأحلام المراهقة وسط جلبة العربات العامة ، وانبلاج الصباح ، والفتيات ذات الاهاب الفض ، والشواطىء والعضلات المفتولة ، والقلق الذى يغشى عند المساء قلبا فى ربيعه السادس عشر ، والاقبال على الحياة ، وبهاء السماء الخالد على مر السنين » .

ويحلو لكامو وصف تيبازا مرة أخرى فى « أفراح » فيقول :

« **ان الآلهة تستقر فى تيبازا عندما يأتى الربيع ، وتتكلم من خلال الشمس وأريج الابسنت ، والبحر المغطى بدرع من الفضة ، والسماء ذات الزرقة المركزة ، والطلال المكسوة بالزهور ، والضوء المتفجر وسط أكداس الحجارة** » .

وكان كامو يردد أن تيبازا علمته بروعتها وأطلالها أن للحياة وجهين ، وهما السعادة ، والفاجعة ، ويعنى بالفاجعة العدم والفناء ، وكان كامو يعانى بشدة من التعارض بين نزعة الانسان الى الخلود ، واضطراره الى الحياة فى عالم ضيق محدود ، ويسمى بالمحال absurde هذا الشعور الذى غذاه « صيف الجزائر ، وبحرها الدافىء والنسيم الذى يهب على جميلة » ، وبهذا الاحساس الأليم يفترق كامو عن سارتر ، « فالأخير يؤسس قيمه الأخلاقية على العمل ، ومنطقه على المعقول » .

وكان كامو متأثرا بباسكال ونيتشة ، يؤمن مثلهما « أن الحياة لا تكون كاملة الا اذا مرت بقطبين ، ألا وهما السعادة والألم » .

لقد كان كامو كلفا بالشمس ، التى تحتل مركز الصدارة فى مؤلفاته ، وكان يقول أن للشمس وجها آخر أسود ، وهو الموت ، ويؤكد أن الفن هو الذى يقلل من التعارض بين آمال الانسان وواقعه المحدود ، ويلطف من حدة التاريخ الذى غلب عليه العنف والموت ويبرر الحياة فى عالم المحال .

وعندما نال كامو جائزة نوبل ، اتخذ « البروفانس » مقرا له ، فقد جذبته بشمسها الدافئة ، وفى صباح يوم مشرق ، وهو يوم ٤ يناير ١٩٦٠ ، اصطحبه كلود جاليمار فى عربته الى باريس ، وفى أثناء الرحلة ، أفلت زمام العربة من جاليمار ، فاصطدمت بشجرة ستار ، وعندئذ عرف كامو وجه الشمس الآخر ، وهو الموت .

(١) قمنا بترجمة هذه الرواية بالاشتراك مع الأستاذ محمد الامام عفيفى فى عام ١٩٥٦ .





هل فشل الأدب الملتزم فى مهمته ...؟

بقلم : پيير داكس

دارت فى الفترة الاخيرة عدة مناقشات حول مدى نجاح الادب الملتزم فى رسالته ، وقد هاجم الروائى كلود سيمون هذا الادب فى مقال نشرته جريدة الاكسبريس ، وعندئذ تصدى له الكاتب بيير داكس فى مقال قيم ، دافع فيه عن نظرية الالتزام ، وفرق بين الكاتب الملتزم وبين الكاتب الذى يستغل الادب لاثبات نظرية معينة ، وبعد أن حلل تطور القصة فى فرنسا من القرن الثامن عشر الى القرن العشرين ، عبر عن رأيه فيما يتعلق بمسئولية القصصى ازاء العالم والوجود .

ونظرا لاهمية هذا المقال الذى نشرته جريدة الآدابالفرنسية فى عددها الصادر فى أول أغسطس ، تحت عنوان « كلود سيمون أو القصة **اللاخلقية** (١) فى الاد بالغربى» بقلم بيير داكس ،

وقد أتصلنا بالكاتب بيير داكس ، فعبر لنا عن ترحيبه بترجمة مقاله ، وذكر لنا أنه كان من أصدقاء الاديب الجزائرى جان عمروش ، وأنه يعمل فى جريدة الآداب الفرنسية مع الكاتب الكبير أراجون منذ خمسة عشر عاما ، وقد كان لاراجون الفضل فى نشر أول قصة لبيير داكس عام ١٩٥٠، وهى القلعة الاخيرة ، ومن هذا التاريخ ، وداكس يوالىكتابة القصة .

٢ ـ نص المقال المنشور بمجلة الآداب الفرنسية

« اشترك الروائى الفرنسى كلود سيمون فى مؤتمر دولى للكتاب ، عقد مؤخرا فى لاهتى بفنلندا ، وعندما عاد الى فرنسا نشر فى مجلة الاكسبريس الاسبوعية نص الحديث الذى أدلى به فى المؤتمر ، واختار له العنوان التالى : « **هل يقوم الكتاب الثائرون بنفس الدور الذى تلعبه الصحافة المتخصصة فى مشاكل القلوب ؟ » (١)**

« ان كلود سيمون ألقى هذا الحديث أثناء انعقاد المؤتمر، ردا على عضو سوفييتى اتهم الادب الغربى باللاخلقية ، ولكن هذا التصريح ليس مجرد رد فعل ناتج عن انفعاله ، أو تعليقا على حديث فى مؤتمر ما ، أو مشروعا أعده ليهتدى به الاجانب، انه تصريح يتطلب التفكير والتقييم . »

٣ ـ كلود سيمون يؤمن بمذهب اللارادية

« بدأ كلود سيمون حديثه معالجا نواحى مختلفة فىموضوع كان لمجلة الآداب الفرنسية الفضل فى بحثه لاول مرة فى ربيع عام ١٩٥٩ ، عندما قمنا بنشر مقال عن القصة الحديثة .

يسخر كلود سيمون من أتجاه القصصى نحو السياسة ، فيقـول : « ان هذا القصصى يعتقد أنه اله قادر على كل شىء موجود فى كل مكان ، غير انى أعترف شخصيا أنى لا أدرى ما هو مغزى الوجود ، وأجهل الى أين يسير العالم » .

ثم يرد كلود سيمون على البروفسور جيرميلوف السوفييتى، الذى دعا القصصى الى أن يبنى مفهومه للحياة كما يجب أن تكون ، فيقول انه لا يعرف الهدف الذى يجب أن يسير نحوه الانسان ، ويضيف أن أعضاء المؤتمر متمسكون ببحث رسالة الكاتب الاخلاقية ، ولكنه ينصحهم بالتمسك بأهدافالتواضع،

---

(١) استعملنا كلمة اللاخلقية immoralisme لتمييزها عن كلمة immoraliste وترجمتها المجون

(١) صحافة القلوب La presse du coeur هى الصحف والمجلات التى تكرس نفسها لتحليل مشاكل القراء العاطفية ، ونشر القصص والروايات الغرامية ، مثل مجلة confidences. الشهيرة .

ثم يوضح سيمون فكرته ، مشيراً فى ذلك الى سارتر ، فيقول انه قد يكون من الاجدى والاصدق أن يقتصر الكاتب على وصف خبرته الشخصية بدلا من معالجة المشاكل « الخاصة بمغزى الحياة ... الخ » التى تخرج تماما عن نطاق هذه الخبرة »

ومن الطريف حقا أن كلود سيمون يترك عمدا الكلام عن خبرته الشخصية ، بمجرد الادلاء بهذا التصريح العنيف ، ليدلى الينا بكشف سياسى لم يقم به أحد قبله ، ويتلخص هذا الكشف فيما يلى : « عندما بحث كلود سيمون الاحداث التى جرت فى فرنسا منذ الحرب العالمية الاخيرة ، وحلل مغزى الحروب الاستعمارية التى استمرت خمسة عشر عاما ، وقيام الجمهورية الخامسة فى فرنسا ، رأى أن يبحث باهتمام الاسباب التى أدت الى فشل الادب الملتزم ، الذى حاول التأثير على عالمنا السياسى والاجتماعى ، وتساءل عندئذ «هل الطوفان الادبى الذى غمرنا بكتبه ومسرحياته ذات القصد الحسن ، والتى تحوى أشخاصا مثاليين يحللون أمامنا باسهاب وساوس ضمائرهم الثائرة ، قد قام بنفس الدور المسكن المخدر الذى تؤديه صحافة القلوب فى حقل آخر ؟ »

انى أعرف جيدا أن كلود سيمون أراد الرد على التهم التى وجهها المتحدث السوفييتى الى الادب الغربى ، اذ وصفه باللاخلقية ، ولكن تصريحات سيمون تتنافى مع ما كتبه من قبل عن الاديب التقليدى ـ وما أبغضه ـ الذى يتميز باستغلاله للقصة كوسيلة لاثبات قاعدة أو قانون ما ، فيفرض على قصة يختلقها لهذا الغرض من أولها الى آخرها خاتمة تعرف مقدما أنه كان من الممكن أن تتخذ « هذه الخاتمة » صورة أخرى ووجهة مخالفة ، ان التصريح الاخير الذى رد به سيمون على خبرميلوف لا يحمل ، للاسف ، أى ظل للمرح أو الدعابة ، انه تصريح جدى يتطلب البحث الجدى .

***

لقد شعر كلود سيمون أنه معنى بالهجوم الذى وجه للادب الغربى .

ولو كنت مكانه لسلكت مسلكه ، غير أنى أود أن أعرف بالتحديد ما هو الادب الغربى ، فمن الناحية التاريخية ، يمكن القول أن هناك ثقافة وحضارة غربية أصيلة ازدهرت فى المنطقة الواقعة فى غرب أوربا ونمت على حطام الامبراطورية الرومانية ، اننا استخدمنا ، مضطرين ، كلمة « غربى » لتحديد هذه المنطقة التى تميزت بمعادلات وعلاقات ثقافية واجتماعية ، ومستوى واحد فى التطور المادى والتكون الثقافى ، مما يجعلنا لا نستطيع فصل تاريخ أى بلد فى هذه البقعة عن تاريخ المنطقة كلها ، وذلك خلال الفترة الواقعة بين غزوات البرابرة (١) والنصف الاول من القرن العشرين ، ولكن اذا كان لفظ « غربى » واضحا غنيا بالمعانى ، من حيث أنه يشير الى احتفاء الخاصية particularisme ، والى تحقق التفاهم والتطور المشترك ، فانه يصبح مجردا من كل معنى عندما يرمز الى الانفصالية .

٦ ـ نحن مدينون بالكثير للحضارة العربية

أقول ان مدلول الغرب يفقد كل معنى عندما يستخدم للتفرقة والتمييز ، فنحن الفرنسيين نعتبر غربيين بالنسبة للحضارة العربية ، ورغم ذلك فقد نهلنا منها ، وبها نشبع أدبنا الوطنى اذ كان فى المهد ، بل عرفنا بفضل العرب العلم الاغريقى ، وخبرة الاغريقيين بطريقة حية مباشرة ، بدل الوصول اليها عن طريق الفلسفة الكلامية scolostique والكتب ، ان أهمية المبادلات بيننا وبينهم تفوق بكثير ما بيننا وبينهم من اختلافات وتعارض ونزاعات .

وما نحن بغربيين بالنسبة للروس الذين بذلوا كل نفيس ليوقفوا غزوات المغول ، ولعلهم أسهموا بذلك فى انقاذ هذا الجزء من العالم الذى نسميه فى فخر واعتزاز بالغرب . لسنا كذلك بغربيين بالنسبة للسوفييت الذين يقولون ان عقيدتهم مستقاة من مؤلفى اليوتوبيا ومن آراء الثوار الغربيين : من كامبلانيا وتوماس مور الى بابيف وكارل ماركس وفريدريك انجلس ، كما انه لا يمكن التمييز باسم الشرق والغرب بين تولستوى ورومان رولان وبين جوركى وباربوس .

اننا استخدمنا ذلك المفهوم المجرد لكلمة « الغرب » حتى عام ١٩٤٥ كستار وخدعة ديبلوماسية كاذبة لكى نميز به الدول الاستعمارية ، ثم أطلقنا منذ ذلك التاريخ نفس التعبير على الدول الاوربية البروجوازية والراسمالية بما فى ذلك تركيا والنرويج واسبانيا ، ولكن هذه التسمية ليس من شأنها تيسير الاتصالات بين الشعوب ، والمبادلات بين الثقافات ، بل على العكس من ذلك ، يفترض هذا المفهوم تفوق بعض الشعوب على البعض الآخر ، ويديم انقسام العالم الى كتل متعارضة ،

***

ففى نهاية عام ١٩٤٦ عندما تكونت الكتلة الغربية لمناهضة الاتحاد السوفييتى تكفل اندريه موروا بالاعلاء من شأن الغرب وذلك داخل نطاق اليونسكو ، فقد صرح عقب الحرب العالمية الثانية ، التى تعتبر أكبر مجزرة عرفها التاريخ ، بالعبارة الهامة التالية : « مهما كان العلم البشرى الذى نسعى للوصول اليه فانى أشك فى قدرة هذا العلم على تجنيب الانسانية ويلات الحرب » .

ولنترك جانبا فكرة الانفصالية الغربية وما سببته من حرب سيكلوجية لننتقل الى النقطة التالية :

هل نحن كتاب بورجوازيون ؟

هناك تمييز حقيقى بين شرق أوربا وبين الغرب ، فالغرب يتبع نظاما رأسماليا ، وقد يعتقد البعض أن الكتاب الذين يعيشون فى مجتمع بورجوازى يتسمون هم أيضا بالبرجوازية ، وقد يبدو لاول وهلة أنه بفضل هذا التفسير أصبح مدلول كلمة « غربى » واضحا لا لبس فيه ، ولكن من هو الكاتب



---

(١) بدأت هذه الغزوات فى القرن الرابع الميلادى .

البورجوازى ؟ هل هو الكاتب الذى يعيش فى بلد تحكمه البورجوازية ؟

ان هذه النظرة خاطئة لانها لا تفرق بين الكتاب الذين يتشيعون للبورجوازية وبين الكتاب الذين يناهضونها ، فهل يعتبر الكاتب بورجوازيا اذا كان قد نشأ فى وسط بورجوازى؟ ان تاريخ الافكار وتاريخ الفنون يتنافيان مع هذه النظرة الحتمية الآلية ، فالكاتب لا يولد أديبا بورجوازيا أواشتراكيا أو عماليا . وليست مؤلفات الفنان مجرد حاصلة لمولدهومركز والديه الاجتماعى ونوع المجتمع الذى يعيش فيه . فالعالم ـ كما يقول كلود سيمون ـ لا يتصف بالجمود ، بل هو فى حركة مستمرة ، وثورة دائمة ، واعادة نظر لاتفرغ فى النظم والاشكال الاجتماعية والفنية القائمة ، ولكن هذا الامر يتطلب من الفنان أن يحدد موقفه ازاء مسألة جوهرية الا وهى تطور الواقع وحركته . فعليه أن يقرر ما اذا كان انتاجه سيعارض هذه الحركة أم سيساعدها ، وبمعنى آخر ، اذا كانت كتاباته ترمى الى الابقاء على ما هو كائن ، أم على العكس من ذلك تعمل على تغيير العالم وتحوله .

ان هذه الامور تتخذ من البلاد الرأسمالية أشكالا تختلف عنها فى البلاد الاشتراكية ، ولكنها واحدة فى جوهرها : وهو اختيار الكاتب موقفا معينا ازاء تطور العالم ، وحركةالتاريخ الحقيقية .

ولا يستطيع الكاتب أن يتهرب من ذلك الاختيار بأن يؤكد مثل كلود سيمون أن من واجب القصصى الاكتفاء بشىء واحد وهو أن يقرر أن العالم **موجود** .

ان كلود سيمون عندما كتب « طريق الفلاندر » و «القصر» كان العالم قد تطور وأصبح مختلفا عما كان عليه فى شهر يونيو ١٩٤٠ ، أو أثناء حرب اسبانيا مثلا . ان هذا المؤلف الذى يحاول فى قصصه تصوير التجارب التى مر بها فى مرحلة الشباب لم يعد بعد ذلك الشاب الذى كان فى عام ١٩٤٧ فى قصة الحقيقة جيدا ، فهو الذى كتب فى عام ١٩٤٧ فى قصة « الحبل المشدود » بضعة سطور عن موضوع ما ، ثم استطاع بعد ذلك بخمس عشرة سنة أن يخلق من هذه السطور قصة « القصر » ، لقد تمكن كلود سيمون من القيام بذلك لانه قصصى ، ولهذا فهو يجذبنا اليه ويستحوذ على اهتمامنا ، ولو انه اقتصر على اثبات وجود العالم لما كتب قصصه .

ان الفنان قد يرفض أن يعطى للعالم مغزى وللتاريخ معنى، ولكن هذا لا يمنعه عندما يكتب ، وبشكل عام عندما يحاول أن يعبر لاول مرة عن شىء ما ، من أن يتدخل فى حركة العالم، وهو تدخل يؤثر على هذا العالم ، وعلى الآخرين ، بل وعلى الكاتب نفسه ، وهذا التدخل له مغزاه ومعناه ، وسواء أراد الفنان أم لم يرد فهو مسئول عن هذا التدخل ، وهذهالمسئولية هى الاساس الذى تقوم عليه حرية الخلق والابداع .

لقد هاجم كلود سيمون الادب الملتزم عندما اشترك فى المناقشة ، وعرض أفكاره عن واجب الكاتب ومسئوليته ، ولن أعقد المسألة على القارىء بل سأكتفى لشرح كلمة « ملتزم » بأن أنقل اليها هنا التعريف الذى تعطيه دائرة معارف لاروس لهذه الكلمة :

***

« الملتزم هو من اشترك فى النضال السياسى والاجتماعى معبرا عن أيديولوجية هذه الطبقة أو تلك ـ أو حزب ما أو نزعة ما ـ »

ان هذا التعريف يبدو لى مقاربا للمعنى الذى اكتسبه هذا اللفظ ، ولكن كلود سيمون يستخدم ، بدلا من هذا التحديد ، تعريفا هزليا « كاريكاتوريا » عندما يصف الادب الملتزم بأنه أدب ذو قصد حسن وانه يعرض شخصيات مثالية تشرح لنا بالتفصيل وساوس ضمائرها الثائرة. وهوبذلك لا يميز بين الادب الهادف (١) وأدب الحماية أو أدب «الطريقة الابوية الاشتراكية Le paternalisme socialiste » من جهة ـ وهو الادب الذى تعطى مؤلفات مدام ديزنتى صورة واضحة عنه ، وهذا ما نوهت به منذ عدة سنين ـ وبين الادب الملتزم الحقيقى كما يفهمه سارتر من جهة أخرى (٢)

ان كلود سيمون يتكلم عن مسرحيات ذات شخصيات مثالية ، وهذا يجعلنا نفكر بالطبع فى مسرحية «الايادى القذرة» التى ألفها سارتر ، ولعلنا نفكر أيضا فى روجيه فيان أوأداموف؟ والى جانب ذلك يشير سيمون الى « الطوفان » الذى غمرنا به هؤلاء الادباء ، ولكننا اذا أحصينا بدقة انتاج هؤلاء المؤلفين لوجدنا أنه لايزيد بأية حال عن ست مسرحيات واثنتى عشرة قصة ، فاذا ما انتقلنا الى المطبوعات التى لا ترتفع الى مستوى الادب لما غير ذلك من هذه النسبة ، فالطوفان الذى غمرنا به هو صحافة القلوب الرأسمالية التى تصدر تحت عناوين كثيرة متنوعة وتتمتع بوسائل توزيع أقوى من تلك التى يعتمد عليها الادب الذى وصفه كلود سيمون والذى لا يمكنه مجاراتها فى ذلك ، فلماذا يسخر كلود سيمون اذن من الادب الملتزم ؟ ولماذا يبالغ بصورة مضحكة فى الكلام عن عدد المؤلفات التى أخرجها هذا الادب ، وفى وصف ما أحدثته من تأثير ؟

هل يريد سيمون أن يثبت بهذه الطريقة ان الادب الملتزم قد فشل فى التأثير على تطور فرنسا السياسى ؟ لعله يقول : « انكم تعتقدون أن للادب مغزى معينا ، أما أنا ، فسأثبت لكم ان أدبكم عديم التأثير فى الميدان السياسى ، بل يضر من الناحية السياسية ، ولهذا فهو عديم القيمة » .

ولكن من سوء حظ كلود سيمون أنه لن يستطيع بأية حال، أن يقسم الادب الى قسمين ، الاول ملتزم ، والآخر غير ملتزم، حتى ولو كان هناك كتاب يكتبون وهم يفكرون فى الانتخابات . فالادب لايمكن تقييمه بتأثيره على الانتخابات السياسية،

ان كلود سيمون يحاول أن يخدعنا ويراوغنا ، بتلاعبه بفكرة التأثير السياسى والاجتماعى ، فهو يحاول أن يثبت صحة نظريته مستندا الى أن الذين يحكمون فرنسا حاليا ممن يرون أن يتمسك الفن بالصراط المستقيم ، وهم يبنون نظريتهم هذه على مقاييس سياسية أو خلقية ، ولكن تاريخ القصة يثبت بطلان هذه النظرية ، اذ أن تطور هذا النوع الادبى منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين قد تم بفضل مقاومته للاغلال التى حاول مبدأ التأثير السياسى والخلقى أن يقيده بها .

حرية القصصيين

واثباتا للفكرة التى عرضتها ، سأعتمد على بحث قيم نشره السيد جورج ماى بعنوان « مشكلة القصة » فى القرن الثامن عشر » ـ والسيد جورج ماى معروف أيضا بدراسته الفذة لرواية الراهبة ؛ التى ألفها ديدرو ـ فقد عالج السيد ماى فى هذا المرجع مسألة أساسية بالنسبة للموضوع الذى نبحثه فى هذا المقال ، لانه يصف تاريخ القصة الحقيقى ، والتطور الحقيقى لهذا النوع الادبى ، ويوضح بالتفصيل الاساس الذى قامت عليه وسيلة من وسائل التعبير لا تزال فى عصرنا هذا .

وتتلخص فكرة السيد ماى أساسا فيما يلى : « كانت القصة محتقرة بشكل دائم فى القرن الثامن عشر ، فمن الناحية الخلقية ، كانت تعتبر مفسدة للاخلاق ، ومن الناحية الجمالية كانت تتهم بأنها مفسدة للذوق ، كما كان هناك تعارض جلى بين هذا الجو الادبى المعادى للقصة ، وبين الظروف الاجتماعية

---

(١) سارتر هو الذى اخترع تعبير « الادب الهادف » وهو يضفى عليه معنى يختلف عن التعريف الذى ورد بدائرة معارف لاروس والذى أشرنا اليه ، اذ يضمنه مدلولا وجوديا .

(٢) مطبوعات جامعة بال، ومطبوعات فرنسا الجامعة ١٩٦٣

والأيديولوجية التى تشجع على ازدهارها ، وهى نمو الفردية، ومهاجمة السلطة والتعرض لها ، وازدياد عدد القراء ، وهذه الظروف الاجتماعية والايديولوجية تتصل اتصالا وثيقا بنمو طبقة البورجوازية وعلو شأنها .

ويضيف السيد ماى أن عدم الاستقرار الذى كانت تعيش فيه القصة هو الذى دفع الروائيين الى المطالبة بالحرية الادبية المطلقة ، متذرعين فى ذلك بعلل مختلفة ، وقد أرادوا بذلك أن ينقذوا هذا النوع الادبى من الجمود والركود والجفاف .

ان حرية اختيار الموضوع ووسائل التعبير ليست مسألة ثانوية ، بل هى أمر أساسى جوهرى ، مهما تغيرت النظرة للقصة ووسائلها .

والسيد جورج يستدل على ذلك بالرأى التالى الذى عبر عنه الناقد الانجليزى ف.س.جرين : « من الغريب ان مؤلفى القصص التى تقوم على تحليل آداب المجتمع ، والرومانتيكيين والواقعيين يختلفون فى كل شىء ، ولكنهم يتشابهون فى ناحية واحدة ، وهى اجماعهم على رفض مبادىء المدرسة التى تضع الادب فى خدمة الاخلاق » .

ان مبدأ أثر الادب على الاخلاق لا يبرر بتاتا محاكمة جوستاف فلوبير لتأليفه رواية مدام بوفارى ، أو أى أديب آخر . مهما اختلف مذهبه الادبى ، فنحن نعترض على محاكمة فلوبير الذى ينادى بنظرية الفن للفن ، ولو حدث وحوكم معاصروه من الكتاب الملتزمين ، مثل فيكتور هيجو مؤلف رواية البؤساء ، واميل زولا مؤلف رواية نانا ، لخروجهم عن الآداب لاعترضنا أيضا على هذه المحاكمة ، فباسم هذا المبدأ تعرض للأذى كتاب مثل فلوبير وبودلير ، وهذا أمر مؤسف حقا .

فلم ينج هذان الكاتبان ـ رغم ابتعادهما عن السياسة ـ من هجمات أبطال الحرية وأنصار الفضيلة وغاراتهم .

ورغم مرور السنين ، لا تزال هذه الاعتبارات تحتفظ بأهميتها فى عام ١٩٦٣ ، فلقد كان كلود سيمون أول من دافع عن قصة « الهارب من الجيش » التى ألفها مورين ، والتى صودرت لانها تؤثر على روح الجيش المعنوية ، وسيمون بدفاعه عن هذه الرواية قد رفض قبول مبدأ وضع الادب فى خدمة الاخلاق ، رغم أن « الهارب من الجيش » تعد نموذجا للروايات ذات القصد الحسن التى يعرض فيها أشخاص مثاليون وساوس ضمائرهم الثائرة .

ان حرية اختيار الموضوع ووسائل التعبير ضرورية فى عصرنا هذا بالنسبة للقصصى ، نظرا للاضطرابات الضخمة التى يمر بها العالم ، تحت تأثير التقدم العلمى والتقنى technique ولاتساع نطاق الاتصالات بين الثقافات بشكل لم يسبق له مثيل ، مما يسر علينا المقارنة بين الحضارات التى عرفها تاريخ الانسانية . ان الثورة التى نحياها ، والتحول الحقيقى للعالم ، هما اللذان يدفعاننا الى اعادة النظر فى النظم والاشكال السائدة فى الميدانين السياسى أو الفنى على السواء ، وعلى الاديب أن يختار موقفا محددا ازاء هذه الثورة ، وهذا التحول ، فاما أن يخرج من هذه الفورة المهولة فيحاول على الدوام أن يقلل من حدتها ، وأن ينظمها ، وما أن يتحمس لهذا التحول ، فيسهم بكل قواه فى تحقيقه ويكرس فنه للتعبير عنه ، هذا هو التعريف الذى يعطى للادب الثائر ، فلماذا يحرص كلود سيمون على التعريض بالقصصيين الذين لايشاركونه فى أفكاره ، ويصدر حكمه عليهم على أساس مقاييس التأثير الخلقى والسياسى ؟ انه بموقفه هذا ينضم الى جانب التقليديين ، ويعطى للاسف الفرصة للمنتقدين واللائمين .

خاتمة

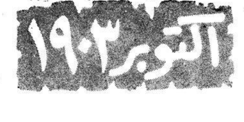
وأود ، فى ختام مقالى هذا ، أن أنوه بأن مجلة الآداب الفرنسية دأبت على الدفاع عن حرية القصة ، ومن الجدير بالذكر أن « أراجون » مدير المجلة صرح بجلاء عندما نشر كلود سيمون قصة « العشب » ، وميشيل زيرافا قصة « الأبطال » أنه لن ينحاز الى كاتب ضد الآخر ، « اذ على اختلاف الطرق وتعارضها يتوقف مستقبل هذا الفن الذى اتخذ فى عصرنا الحالى أهمية كبرى لم نقدرها حق قدرها ، فانى أعتقد أن القرن العشرين لن يكون فقط عصر القنبلة الذرية ، بل سيصبح أيضا العصر الذى تكف فيه القصة عن كونها وقفا على حفنة من رجال يقنعون بتطويرها بطريقة مسكنة مهدئة ، ان القصة ستصبح فى هذا العصر عملية ضخمة يمكن مقارنتها بالعلم ، وستتطور مثله وفقا لمبدأ السرعة ، وقد تستخدم مثله للخير والشر ، وستفلت سيطرة الافراد عليها ، كما حدث بالنسبة للعلم ، وستنزع مثله نحو التخصص . ان القصة أخذت فعلا تسير فى هذا الطريق الذى سبقها اليه العلم ، فبدأ الاتجاه نحو التخصص يظهر بشكل غامض فى كثير من المعامل والمختبرات المتنافسة » .

هل هناك داع لان أشير الى أن هذه السطور التى كتبت عام ١٩٥٨ ، أى فى الوقت الذى تجلى فيه ، حسب ادعاء كلود سيمون ، فشل الادب المسمى « بالملتزم » ؟

ترجمة « السيد عطية أبو النجا »







اعداد : انور الجندى

الهلال

الجرائد العربية فى العالم

هذا جدول باهم اسماء الجرائد العربية التى صدرت بعد صدور الهلال (١٨٩٢)

الأستاذ : عبد الله نديم ــ القناة : هند نوفل ــ المدرسة : مصطفى كامل ــ الشرائع : أحمدلطفى واسماعيل الحكيم ــ الراى العام : اسكندر شاهين ــ الفيوم : ابراهيم رمزى ــ ممفيس : محمد مسعود ــ لسان العرب : حداد وبدران ــ الأهالى : اسماعيل اباظة ــ المشير : سليم سركيس ــ النبراس : نجيب جاويش ــ مصر : تادرس شنودة ــ الاخبار : يوسف الخازن ــ مرآة الحسناء : (مريم مزهر) ــ الصاعقة : أحمد فؤاد ــ البصير : رشيد شميل ــ المشرق : لويس شيخو ــ انيس الجليس السكندره افرينو ــ المنار : محمد رشيد رضا ــ مصباح الشرق : ابراهيم المويلحى ــ فصل الخطاب : طانيوس عبده ــ الضياء : ابراهيم اليازجى ــ الشهباء : عبدالمسيح انطاكى ــ الموسوعات : أحمد حافظ عوض ــ الواجبات : عبد الحميد حمدى ــ الجامعة : فرح انطون ــ الحياة : محمد فريد وجدى ــ اللواء : مصطفى كامل ــ المجلة المصرية : خليل المطران ــ مجلة المجلات : محمود حسيب ــ المرآة : انيسة عطا الله .

رباعيات أبى العلاء

من جملة اشتغال الافرنج باللغات الشرقية وآداب المشارقة انهم نقلوا الى السنتهم أشعارا لشاعر فارسى يعرف بعمر الخيام وشرحوها فاقتدى بهم حضرة أمين افندى ريحانى أحد نوابغ السوريين فى امريكا فنقل رباعيات أبى العلاء المعرى الشاعر العربى الى الانكليزية بعبارة شهد لها كتبة هذه اللغة انها من أحسن عباراتهم ولا غرو فان ريحانى أفندى مشهور بين الجالية السورية فى العالم الجديد بحدة الذهن وسعة الاطلاع وقوة العارضة .

وقد عنيت بنشر هذه الرباعيات احدى شركات الطبع فى نيويورك فطبعتها فى كتاب صفحاته تربو على ١٥٠ صفحة وفى الصفحات بياض كبير فياليتها نشرت الاصل العربى بازاء الترجمة الانكليزية اتماما للفائدة ، ولعلها فاعلة ذلك فى الطبعة الثانية .

مجلات مصرية جديدة

صدر فى أثناء الشهرين الماضيين ثلاث مجلات :

١ ــ عروس النيل وهى مجلة أدبية اجتماعية عمومية تصدر فى القاهرة مرتين لمنشئها سليم افندى قبعين وفى الجزءالاول صورة المرحوم رفاعة باشا ورواية أدبية مترجمة عن الروسية اسمها « البعث » من تأليف الفيلسوف تولستوى . ويمتاز قبعين افندى عن سائر كتاب الصحف فى مصر بمعرفته اللغة الروسية .

٢ ــ العصر الجديد : هى مجلة أدبية فكاهية تصدر بمصر مرة فى الشهر لمنشئها محمود افندى صادق سيف . وفى العدد الاول مقالات عن المرأة والعمران وفى ذيلها رواية العاشق المحتال.

٣ ــ الأوقات المصرية : وهى مجلة اسبوعية يدل اسمها على موضوعها لصاحبها ومديرها محمد أفندى غالب قطين .

المهاجر

جريدة اسبوعية تصدر فى نيويورك لصاحبها ومحررها أمين أفندى غريب تبحث فى السياسة والادب على ما يوافق مصلحة المهاجرين السوريين فى العالم الجديد بالنظر على علاقاتهم بأوطانهم وأمين أفندى غريب ممن عانوا الصحافة واشتغلوا بصناعة القلم عدة أعوام وله فى الهلال وغيره من المجلات والجرائد العربية مقالات تدل على سلامة ذوقه وحسن اختياره .

الضياء

نقد رواية فتح الاندلس : للشيخ ابراهيم اليازجى

رواية فتح الاندلس لمنشىء الهلال جورجى افندى زيدان . وقد تصفحنا بعض فصولها فالفيناها حسنة السياق جيدة السرد الا أننا عثرنا فى أثناء مطالعتها على أشياء دعانا واجب الخدمة أن ننبه اليها حضرة الرصيف الفاضل وهى مما لا يجوز لنا ولا له التغاضى عنها لموضعها من الاهمية ولا سيما فى هذا الاوان . ونعنى بذلك انه قلما يبحث عن وجوه الصحة فى استعمال ألفاظ اللغة فيأتى بها أحيانا مباينة للمنقول فى كتب اللغويين أو المتعارف عند جمهور الكتاب اما بتحريف أوضاعها واما بتبديل

صيغها أو احالتها عن معانيها . وربما تنازل الى استعمال ألفاظ من اللغة العامية مع وجود الفصيح بازائها . ولا يخفى أن جميع ذلك فضلا عن كونه يزرى بمؤلفاته فى نظر الخاصة ويسقطها الى درجة التآليف العامية فانه يكون مدرجه لقرائها الى متابعته فى الامور المذكورة لمكانه فى ثقة جمهور المطالعين وقلة من يستطيع منهم أن يميز الخطأ من الصواب .

فمن أمثلة ذلك قوله فى صفحة ١ ـ (العائلة المالكة) ولفظة العائلة ليست من اللفظ الصحيح فى هذا المعنى ، وانما هى من كلام العامة فما ضر لو استعمل فى مكانها الاسرة أو العترة .

وفى صفحة صفحة ٢ ـ (حدوة الفرس) يعنى نعلها وهى من الالفاظ العامة أيضا . وكان أصلها حذوة بالذال المعجمة يستعلمها بعضهم بمعنى الحذاء . وفيها (ناهيك بقصور أخرى) أى فضلا عن قصور أخرى مثلا ، ولكن ناهيك لا تستعمل بهذا المعنى وانما هى بمعنى حسبك .

وفى صفحة ٣ (الشوارع والاسطحة) يريد جمع سطح وهو انما يجمع على سطوح والاسطحة عامية .

وفى هذه الصفحة (كان سببا كبيرا فى تعاستها وانشغال بالها) ولم ترد التعاسة فى اللغة وانما هى من الالفاظ العامة وصوابها التعس . وقوله (وانشغال بالها) عامى أيضا لانه يقال شغله فاشتغل ولم يسمع انشغل .

وفى صفحة ٨ (احنى رأسه) والصواب حنى رأسه بصيغة المجرد . وفيها (لبث الاثنان شاخصين برهة) أى هنيهه من الزمن والبرهة فى اللغة بمعنى الزمن الطويل .

ونقف عند هذا القدر لأن غرضنا التنبيه دون النقد . وفى مأمولنا أن حضرة الرصيف لا يرى فيما ذكرناه الا قصد الاخلاص فى خدمة العلم الذى هو من أخص أنصاره والله المسئول ان يسددنا جميعا الى محجة الصواب وهو حسبنا .

المشرق

نقد كتاب تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر للاب لويس شيخو اليسوعى

لصاحب مجلة الهلال نشاط عظيم فى نشر التآليف الادبية التى يقبل عليها القراء لسهولة عباراتها وتفنن مواضيعها وتوافر فوائدها .

ومن مصنفاته الحديثة من هذا القبيل كتاب حسن ضمنه تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر وقسمه الى جزاين يحتوى الاول منهما تراجم من نبغ فى الشرق من ملوك وأمراء وقواد رجال الادارة والسياسة . أما الجزء الثانى فقد خصه بتراجم أركان النهضة العلمية والمنشئين وكتاب الجرائد وسائر رجال الاقلام والشعراء الذين شرفوا القرن المنصرم . ونحن مع ثنائنا على همة مؤلف هذا الكتاب نراه مقصرا فى أمور جمة أو مبالغا فيها . فمن جانب المبالغة جعله بين المشاهير بعض الخواص الذين لم يلعبوا فى السياسة أدوارا تستحق الذكر كامبراطورة الصين (تسى‌هسى) والمملوك المصرى وكذلك نظمه لبعض الغربيين فى سلك مشاهير الشرق كماريت بك الفرنساوى وعمر باشا النمسوى وان احتج بانهم اشتهروا فى الشرق عددنا له مئين من الاوروبيين غيرهم اشتهروا أيضا فى بلادنا ولم يذكرهم .. لدى‌ليسيبس وشمبوليون وبرنمش وستانلى .

وكذلك قد بالغ فى ترجمة بعض هؤلاء الخواص مبالغةلانسبة بينها وبين بقية التراجم كترجمة متمهدى السودان وخلفه عبد الله التعايشى .

أما من جانب النقص فيبوسة بعض التراجم كترجمة المعلم بطرس كرامة والشيخ عبد الله الأسير .

وكذلك اغفاله تراجم كثيرين من الادباء الذين هم أولى بالذكر من بعض الذين سرد أخبارهم نخص منهم الشاعر والمؤرخ نيقولا الترك والقانونى نيقولا النقاش وصاحب الروايات مارون النقاش والكاتب ميخائيل بحرى والسياسيين جورجى بك وعمون بك والمنشىء الكونت رشيد الدحداح وغيرهم من المشاهير .

وان شاء الله يسد مؤلف الكتاب هذا الخلل فى طبعة ثانية فينقح ويزيد وينقص حتى يصبح كتابه كدستور يرجع اليه فى تراجم ائمة الشرق فى القرن التاسع عشر .



تقدمها : نجاة شاهين

دراسة بعض مظاهر سلوك مرضى
الأمراض النفسية ، باستعمال القياس العقلى

من كلية طب جامعة القاهرة نقدم ولأول مرة مناقشة احدى رسائل الدكتوراة التى نوقشت بها خلال الشهر الماضى ، وصاحبها هو الدكتور يحيى توفيق الزخاوى .

والرسالة دراسة لبعض مظاهر سلوك مرضى الأمراض النفسية باستعمال القياس العقلى . وقد أشرف عليها الدكتور عبد العزيز عسكر أستاذ الأمراض النفسية بكلية طب جامعة القاهرة .

ولما كانت دراسة سلوك الانسان عامة وسلوك مرضى الأمراض النفسية خاصة من أصعب المشكلات التى تقابل الطبيب ، فقد حاول الباحث فى مقدمة بحثه تذليل هذه الصعوبة ، وايجاد حل عملى سليم لها ، وذلك حتى يتسنى الحكم على المرضى من حيث فاعلية العقاقير ، والعلاج المختلف على الأمراض والسلوك سواء كان ذلك بالتحسن أو بالتدهور أو بظهور المضاعفات ، وذلك بطريقة كمية تسمح بالمقارنة والتفصيل ، وقد كانت وسيلته فى ذلك هى استخدام اختبار الشخصية المتعدد الأوجه الذى اقتبس وترجم من اختبار « منيسوتا » المتعدد الأوجه والذى أجرى فيه تعديلا فى طريقة الاجابة كان أقرب الى الأصل كما أنه حقق الوضوح اللازم لفهم عبارات الاختبار ، وساعد على تجنب مشكلات اللغة مثل مشكلة نفى النفى .

والرسالة مقسمة الى جزءين : جزء نظرى وقد أفاض فيه بعض الشيء نظرا لأن مجال الأقيسة السيكلوجية فى ميدان الطب بعيد عن أذهان جمهرة الأطباء لأنه يطرق لأول مرة فى ميدان الأمراض النفسية ، فكان لزاما عليه أن يبين معالمه بشيء من التفصيل ، وينقسم هذا الجزء الى ثمانية أبواب .

الباب الاول : بعنوان تاريخ القياس العقلى وقواعده العامة. وقد استعرض فى هذا الباب التاريخ القديم منذ عهد سقراط وأفلاطون ثم الحديث منذ عهد جالتون الى تاريخ القياس العقلى فى الجمهورية العربية المتحدة ، وكذا خبرة وتجارب قسم الأمراض النفسية بكلية طب قصر العينى فى هذا المجال ، ثم طرق قواعد التقنين العامة وموضوعية الاختبارات النفسية ومدى ثباتها وصحتها العملية وكذلك شروط اختيار الاختبارات وكيفية استعمالها .

الباب الثانى : الذكاء واختبارات القدرات العقلية وقد قسم هذا الباب الى قسمين :

الاول : وهو اختبار القدرات العامة أو اختبار الذكاء كقدرة شاملة على المعرفة والاستفادة من الخبرات السابقة والربط والاستنباط وتناول فى هذا الصدد اختبار « ستانفورديينيه » بشيء من التفصيل لأهميته التاريخية وثبوت قيمته للآن حتى أنه ليعتبر أساسا يقنن عليه كل جديد فى مجال اختبارات الذكاء ، ثم تناول الاختبارات العملية ولا سيما ما جاء منها فى اختبار « وكسلر » للراشدين والمراهقين ، وكذا للأطفال وتحدث عن الاختبارات الجماعية ولا سيما غير اللفظية منها .

الثانى : استعرض اختبارات القدرات الخاصةوكيف نشأت هذه الاختبارات وتنوعت ، ومدى علاقة هذه القدرات الخاصة بالذكاء . وتناول من القدرات الخاصة القدرة الحسية والحركية والاختبارات المهنية والفنية والذكاء الاجتماعى ثم الاختبارات التحصيلية .

الباب الثالث : القياس العقلى والسن .

وقد أورد هذا الباب لما هو معروف من العلاقة الوثيقة بين القياس العقلى فى مختلف صوره ، وعمر الذى يجرى عليه الفحص ، ولما يمكن أن تفيد به الاختبارات الخاصة بالسن المبكر فى التنبؤ والتوجيه ، وكذا نظرنا لما يطرأ على المسنين من تدهور واضمحلال فى قدراتهم العقلية وأهمية التفريق بين أنواع هذا التدهور وكذا بينه وبين النقص العقلى الذى يوجد منذ الولادة أو فى سن مبكرة جدا .

الباب الرابع : اختبارات الشخصية .

وفى هذا الباب استعرض ماهية « العلاقة » الشخصية وعلاقتها بالأمراض النفسية والعقلية ثم كيفية قياسها بالملاحظة المقننة أو الأسئلة والعبارات التى يجيب عنها المفحوص ومنها الاختبارات الاكلينيكية والاهتمامات، ثم تناول الاختبارات العملية للشخصية لاسيما اختبارات المواقف واختبارات الاسقاط وانتهى بنقد لهذه الاختبارات وكيف تكون الشخصية فضلا عن صفاتها .

الباب الخامس : فوائد القياس العقلى وحدوده وسوء استعماله.

وقد أوضح فيه فوائد الاختبارات ومجال استعمالاتها ثم مدى تفشى الارتجال والتهاون فى تناول هذه الاختبارات دون تنظيم لتداولها ، ومدى ما يمكن أن تلحقه من ضرر بالغ بالمفحوص اذا لم نستصحب الحذر فى تفسير نتائجها والاستنباط منها وكذا مدى حدودها ، فلا ينبغى أن نبالغ فى قيمتها أو نستعيض بها

من الفحص الاكلينيكى ، وقد أولينا اختبارات الشخصية اهتماما خاصافىهذا البابنظرا لانبحثنا يقومأساسا علىاختبارالشخصية.

الباب السادس : الاختبارات التى استعملت .

وفيه تناول الاختبارات التى استعملها فى بحثه هذا تفصيلا فتناول أولا اختبار الشخصية المتعدد الأوجه وقد شرح كيف وضع هذا الاختبار فى صورته الأصلية وكيف قنن ، ومدى صحته العملية وثباته ، ثم شرح المقاييس وأهميتها وطرق استعمالها بادئا بمقاييس الصحة ثم المقاييس الاكلينيكية ثم مقاييس نزعات الشخصية . واشار أخيرا الى المقاييس الجديدة التى استنبطت من الاختبار ، وتناول بعد ذلك الاستنتاجات الأكلينيكية الممكنة من نتائجه ، ثم مجالات استعماله ثم عرض الاختبار فى صورته المقتبسة المترجمة وناقشه فى هذه الصورة ، أما اختبار الذكاء الذى استعمله فقد كان اختبار الأشكال المتزايدة واستعرض تاريخه وصوره وارتباطه بالاختبارات الاخرى .

الباب السابع : طرق الاثارة والتنفيس :

وقد استعرض فى هذا الباب الطرق التى تتبع فى حمل المفحوص على الافضاء بما يشعر به من أعراض وذلك بازالة الحرج الذى يستشعره أو التردد الذى يمنعه من عرض نفسه أو الخجل والشعور بالذنب اللذان يحولان بينه وبين الطبيب المعالج وقد تناول أولا الطرق التى تستعمل فيها المهدئات والمخدرات ثم الطرق التى تعتمد أساسا على التهييج ، وتحدث بعد ذلك عن وسائل التنفيس والتفريغ وأشار الى تاريخها ولا سيما التنفيس الجماعى الدينى ومدى مشابهته لحلقات الذكر والزار التى ما زالت تقام فى مجتمعنا للآن ، ثم الوسائل التى تستعمل فيها العقارات ومنها عقار « الامفيتامين » ثم مدى احتمال تأثير العقار الخامل فى هذا السبيل سواء كان دافعا للتنفيس أو للاحجام أى سواء كان مفعوله ايجابيا أو سلبيا .

الباب الثامن : وقد اختص هذا الباب ببحث عقار « الامفيتامين » بادئا بزاوية تاريخه ثم ذكر خصائصه الطبيعية والكيميائية ، ثم تأثيره على سائر أجهزة الجسم ، والتسمم الذى قد ينتج عن تعاطيه ، ومجالات استعماله المختلفة ، وأنهى الباب بفصل عن النواحى النفسية لعقار « الميثيل امفيتامين » المشتق منه ، وتناول طريقة عمله وأثره على كل من سلوك الانسان والحيوان ، واستعماله فى مجال الامراض النفسية .

والجزء العملى من الرسالة ينقسم الى قسمين :

الأول : وقد كان هدفه فيه دراسة تأثير عقار « الميثيل امفيتامين » على شخصية وسلوك أنواع معينة من مرضى الأمراض النفسية وقد استخدم لذلك اختبار الشخصية المتعددة الأوجه فى صورته بعد التعديل الذى أجراه ، واشتمل هذا القسم على أربعة تجارب فأجرى التجربة الأولى على عشرين حالة من حالات القلق والثانية على ست عشرة حالة «هستريا» والثالثة على احدى عشرة حالة « اكتئاب » قسمها الى قسمين : الاكتئاب الداخلى والاكتئاب التفاعلى، والرابعة علىخمس وعشرين حالة « فصام » قسمها الى أربعة أقسام الفصام شبه العصبى والفصام البسيط ، والخامل ، والفلالى ، وأحصى نتائج كل نوع من هذه الأنواع وأوردها فى جداول ورسوم بيانية توضيحية .

وقد ناقش نتائج هذا القسم ، كل نوع من المرض على حدة ثم ربط بينها ، ووجد أن هناك أكثر من عامل يعمل فى الحالة الواحدة وأن دراسة الأمراض النفسية بهذا القياس تحت تأثير هذا العقار يمكن أن تمنحنا فهما واضحا واستيعابا شاملا للعوامل الديناميكية المسببة للمرض مما يساعد على تشخيص الحالة ووصف العلاج كما لاحظنا أن الاثارة والتهيج بهذا العقار انما يحدثان فى المقاييس الذهانية للاختبار سواء كان المرض « ذهانا » أو « عصابا » وأنه يحدث أبلغ ما يكون فى حالات الذهان لاسيما اذا كانالتشخيصغيرمؤكد أو اذا شابهالعصاب.

القسم الثانى : وهدفه منه هو دراسة ما اذا كان تأثير العقار الذى وجده فى نتائج تجارب القسم الاول تأثيرا كيميائيا خاصا بالعقار أو أنه نتيجة الايحاء بالحقن فحسب ، فاستعمل لذلك عقارا خاملا « الماء المقطر » فى المريض ذاته ، وراعى أن تتساوى كل الظروف فى اعطاء العقارين فقسم مجموع الحالات البالغ مائة وخمسين الى مجموعتين وذلك بعد أن أجابوا على الاختبار بدون تأثير حقن أو عقار ، وأعطى المجموعة الأولى عقار « الميثيل امفيتامين » أولا ثم اتبعه بالماء المقطر ، وأعطى المجموعة الثانية عقار الماء المقطر ثم اتبعه بعقار الميثيل امفيتامين ، وشابه بين المجموعتين شبها كافيا للمقارنة ولم يكتف بذلك بل جعل المريض قياسا لنفسه أيضا ، وأكمل الاختبار على مراحله الثلاث بدون عقار ، ثم بأحدهما ثم بالآخر ، لتسع وثمانون حالة ، ست وأربعون منها فى المجموعة الأولى وثلاث وأربعون منها فى المجموعة الثانية ، وقد أحصى نتائج كل مجموعة ثم النتائج كلها وأورد كل ذلك فى جداول ورسوم بيانية توضيحية .

وقد ناقش نتائج هذا القسم كل مجموعة على حدة ثم كل الحالات مجتمعة .

عقار الميثيل امفيتامين ابتداء ، ووجد أن هذا العقار له صفة

وأهم النتائج التى توصل اليها من بحثه هى :

أولا : ان اختبار الشخصية المتعدد الأوجه مفيد للغاية فى مجال قياس السلوك ومفعول العقاقير على شخصية المريض ونوازعه ويعتقد أنه ما زال فى حاجة الى مزيد من التجربة والتقنين والتعديل والتطوير حتى يطابق خصائص المجتمع العربى وكذا الى ترجمة عامية لتعميم استعماله .

ثانيا : أن التعديل الذى أدخله على طريقة الاجابة على بساطته كان له أبلغ الأثر فى توضيح الاختبار وتطبيقه العملى .

ثالثا : ان عقار الميثيل امفيتامين له تأثير فى اظهار الأعراض ، وبالتالى فى تحديد التشخيص لا سيما فى الحالات المبهمة .

رابعا : أن القياس العقلى أتاح له تقييم المشاهدات الاكلينيكية الخاصة بهذا العقار تقييما كميا .

خامسا : ان الحالة النفسية للمريض تؤثر على أكثر من مجال من مجالات حياته العقلية وأن التشخيصات المختلفة تتداخل بشكل ملحوظ وأن ما يبدو على المريض لأول وهلة ان هو الا ما رجحت كفته من أعراض ظاهرة .

سادسا : ان دراسة المريض النفسى بهذا القياس تحت تأثير هذا العقار يمكن أن تمنحنا فهما واستيعابا للعوامل الديناميكية المسببة للمرض مما يساعد فى التشخيص والتنبؤ والعلاج .

سابعا : أن العقار الخامل قد يزيد من مقاومة المريض فيخفى أعراضه مما يجب أن يوضع فى الاعتبار عند استعماله سواء فى البحث أو فى العلاج .

وقد أجمعت لجنة المناقشة من الدكتور عبد العزيز عسكر أستاذ الأمراض النفسية بجامعة القاهرة ، والدكتور يوسف حلمى جنينة أستاذ الأمراض العصبية بالكلية ، والدكتور سيد عفت أستاذ الامراض الباطنية .

على أن هذا البحث هو الاول من نوعه فى مصر ، وأثنوا على مجهود الباحث المشرف ، ونتائجه التى توصل اليها بعد دراسة مستفيضة استغرقت ثلاث سنوات كاملة اطلع خلالها على ٢٢٦ مرجعا . وقد اقترح الدكتور يوسف حلمى جنينة أن يستمر الباحث فى اجراء نفس البحث على المهدئات والمنبهات الصناعية الجديدة . وأثار الدكتور عفت مشكلة القياس النفسى فى المجالات « السيكوسومانية الجسمانية النفسية » .

وقد نال الدكتور يحيى على بحثه درجة الدكتوراة فى الأمراض الباطنية فرع الأمراض النفسية بتقدير جيد جدا ، مع التوصية بتبادلها مع الجامعات الأخرى ، هذا والرسالة تقع فى ٢٦٣ صفحة من القطع الكبير .

الظواهر اللغوية والنحوية
فى شعر أبى الطيب المتنبى

شغل المتنبى النقاد فى القديم والحديث ، وقد خرجت فيه دراسات كثيرة ، تناولته من جميع أطرافه الشعرية والتاريخية غير أن جانبا مهما فى شعره لم يعن به باحث عناية دقيقة هو الظواهر اللغوية والنحوية فى شعره .

ومن هنا جاءت أهمية البحث الذى تقدم به السيد محمد عزت احمد عبد الموجود المعيد فى كلية آداب القاهرة فى قسم اللغة العربية ، وهو « الظواهر اللغوية والنحوية فى شعر أبى الطيب المتنبى » لنيل درجة الماجستير .

يقول الباحث أن اغفال الباحثين للدراسة اللغوية لعبارة الشاعر وانصرافهم الى تتبعه من الزوايا الفنية فقط ، كان الحافز لاختيار الموضوع ، على انه لم ينس أن يشير الى أن القدماء قد سبقوا الى التنبيه الى هذه الناحية فى شعر المتنبى فتحدثوا عما فى عبارته من ظواهر لغوية ونحوية ، وما تمتلىء به هذه العبارة من شاردات وشاذات ، على أن هذا الحديث جاء مشتتا ومفرقا ولا يكاد يجمعه رابط موضوعى فانحصر هدفه فى هذه الدراسة فى تتبع شعر المتنبى وأقوال القدماء حوله وأقوال اللغويين والنحويين بصفة خاصة ، ومحاولة تنظيم هذه الملاحظات والآراء فى شكل منهجى يعطيها صفة التحديد وبالتالى يوفر للباحث فرصة الاستنتاج واصدار الأحكام .

وقد قسم البحث الى ثلاثة فصول يسبقها تمهيد عن أهمية ديوان المتنبى فى الدراسات اللغوية والنحوية فى عصره وبعد عصره وكان الهدف من هذا التمهيد أن يأخذ القارىء فكرة عن خصب ديوان المتنبى كمادة للبحث اللغوى ، وقد بلغت شروحه أربعين شرحا كان أكثرها لغويا .

والفصل الأول من البحث عن ثقافة الشاعر ، فاستعرض أقسام هذه الثقافة ، وحدها الزمانى والمكانى ، اذ أن الشاعر نشأ بالكوفة فى القرن الرابع الهجرى . وللمكان والزمان دلالة خاصة ، فمن حيث المكان تعتبر الكوفة مركزا للعلويين ، وحصنا لهم ، كما تعتبر حاضرة عربية اسلامية كبيرة تضارع البصرة وتنافسها ، وقد بدأت ثقافة المتنبى فى كتاب العلويين بالكوفة حيث يذكر البغدادى أنه اختلف الى كتابهم فنهل من الدروس العلوية ، وأتقن العربية علما واعرابا وأثبت أن المتنبى كانت تربطه صلة قربى بهؤلاء العلويين من الكوفة والا ما سمحوا له بأن يدخل كتابهم ويشارك أبناءهم ، ورأى أنه ان لم تأت هذه الصلة عن جهة أبيه الذى يزعم الرواة أنه كان سقاء ، فمن الممكن أن تأتى هذه الصلة من جهة جدته التى يذكر البغدادى أنها من صالحات الكوفة ، وأنها علوية همدانية صحيحة النسب لا يشك فى نسبتها ، أما ثقافته اللغوية وهى لازمة لتعليل كثير من ظواهر اللغوية والنحوية فقد بدأت أيضا فى الكوفة الا أنها وصلت الى ذروتها فى تلك الفترة التى قضاها الشاعر فى بادية السماوة يستمع الى الغريب والنادر من البدو الأقحاح الذين لم تشب لغتهم شوائب اللحن أو الخطأ ، كذلك غذى لقاءه للغويى العصر هذه الثقافة اللغوية فرأيناه يسمع عن الزجاج ، والسراج وابن دريد وابن جنى والفارسى وغيرهم كما يعتبر شعر الرجز مصدرا رئيسيا للثقافةاللغوية للشاعر فقدمضى يحفظ أراجيزهمويحتذى مافيها من غريب المفردات ، بل يحتذى نماذجهم ويصنع الاراجيز مثلهم وقد نبه الباحث على ماق ديوان المتنبى من أراجيز .

وتحدث كذلك عن ثقافته العلمية والفلسفية ، وهى ثقافة لم تكن لازمة للشاعر فى صناعته ولكن المتنبى حذقها ليشبع استعلاءه نحو الوصول الى درجة عالية من الثقافة ، فعكف على كتب الفلسفة يعب منها ما يشاء ، وقد عاش فى القرن الرابع قرن التمثل الثقافى .

يرى الباحث أن ألوان ثقافة المتنبى المتعددة أخرجت عقلا كبيرا يعرف كيف يناقش ، وكيف يحاور ويناظر فتعالم على الناس وان كانت هذه الثقافة المتعددة قد جرت عليه كثيرا ، فجعلته شاكا فى كثير من نواميس الحياة ثائرا عليها ، ساخطا على النظم والتقاليد فرمى بادعاء النبوة التى يعللها الدارس بشذوذه العقلى لاحساسه بغربته احساسا بالغا .

والفصل الثانى من البحث عقده للظواهر اللغوية فى شعر المتنبى ، فتحدث عن المعجم اللغوى للشاعر ودرسه دراسة لغوية ونفسية ، ورأى فيه تزاوجا دقيقا بين الثقافة الجادة والنفس المضطربة المستعلية ، وكيف كانت شخصيته ، وما فيها من غطرسة تجعله يتجاسر فى ألفاظه قهراً وعنوة لا يبالى حيث وقعت ، ولم يكن استعماله للغريب المفرد أكثر من مظهر عملى للثقافة اللغوية التى حذقها من بادية السماوة من جهة ، وتنفسا عن استعلائه الثقاق من جهة أخرى . ومضى بعد ذلك يتعقب ما فى شعر المتنبى من غريب ، وكيف حشد فيه مجموعة هائلة من الاشتقاقات الغريبة والمفردات النافذة والألفاظ الميتة ، وقسمها الى غريب مهجور وغريب فى الاشتقاق وغريب ناتج عن استعماله للكلمات المعربة أو الدخيلة فى اللغة العربية ، وعرض هذا الغريب على معاجم اللغة تارة ، وعلى مباحث الفصاحة تارة أخرى ليقف على رأى القدماء فيها ثم أفرد حديثا مستقلا عن شاذرات المتنبى اللغوية ، وكيف أنه حاول أن يأتى فى شعره بكل ما حذق من استعمالات نادرة واشتقاقات شاذة لا يقتصر فى ذلك على الاسم دون الحرف ، كما خصص حديثا آخر فى نهاية هذا الفصل عن المجلوبات التى دخلت شعره من البيئات الثقافية المختلفة التى اتصل بها وعاش بين أصحابها ورأى أن الثقافة أثرت فى عبارته فى شعر الدورة الأولى بشكل ظاهر يتمثل فى ايراده للمصطلحات والأفكار الثقافية واستغلاله لطرق أصحابها فى التعبير وقد بسط القول فى ذلك مستضيئا بما كتبه القدماء من أمثال العسكرى وغيره .

وتعد الثقافة الصوفية فى رأى الباحث مسئولة عما أصاب عبارته من تعقيد والتواء اذ ملأها بحروف الجر حتى ليتعب القارىء فى معرفته متعلقات المجرور كما ملأها بالضمائر المتصلة والمنفصلة يغذى ذلك عمل واسع من التقديم والتأخير تزيد حيرة الباحث فى تناول شعره ، أما الثقافة الفلسفية فقد أثرت فى عبارته فجعلتها ملتوية أما أفكاره فغامضة .

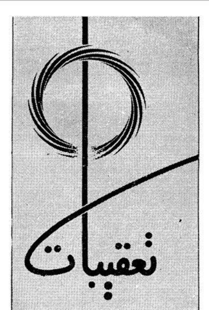
والفصل الثالث من البحث كان عن الظواهر النحوية ، وقد رأى الدارس اهتماما من شراح شعره باعراب أبياته ورد أكثر استعمالاته الى قواعد النحو الكوفى ، فخصص القسم الأول من الفصل للنحو الكوفى فى شعره واعتمد على ما ذكره العكبرى لهذه الاستعمالات الكوفية ، وتصادف أن كان العكبرى نفسه كوفى المذهب فحاول أن يرجع أغلب استعمالاته الى قواعد النحو الكوفى ثم عرض أقوال العكبرى على مسائل الخلاف بين نحاة البصرة والكوفة ليستأنى بما سمع عن العرب فى كل ظاهرة من شواهد ، ثم تحدث عن الشواذ النحوية فى شعره ومدى مخالفته للقواعد العامة فى نحو الجمهور وتحدث عن اللوازم النحوية التى التزمها كثيرا فى عبارته وحرص على استعمالها ، ومن أهمها التصغير الذى أرجعه الى أسباب نفسية مردها عظمته النفسية واستعلاؤه الصريح ، فأدى ذلك الى أن ينظر للأشياء بمجهر مكبر فيعظم الشىء ويبالغ فى تعظيمه ، وتكبيره ، ويحقره ويزدريه ويبالغ فى تحقيره وازدرائه فيصغره أيضا ، كما أنه من الظواهر النحوية فى عبارة المتنبى التى التمس لها تعليلات نفسية ظاهرة التعقيد ووضح أن يرتبط بنفسيته لحظة ابداع التجربة واخراج القصيدة فيظهر أثره فى المطالع خاصة التى تعتبر اسقاطا لمشاعره وما يحسه من قلق أو ضيق .

وقد أجمع الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة ، وهم السيد الدكتور شوقى ضيف المشرف على البحث ، والدكتور خليل نامى ، والدكتور عبد الحميد يونس ، على أن الرسالة ممتازة فى منهجها ، وموضوعها ، وأنها أضافت للمكتبة العربية مرجعا هاما كان ينقصها ، وقد أخذ عليه الدكتور خليل نامى بعض الاخطاء اللغوية ، أما الدكتور عبد الحميد يونس فقد أخذ عليه عدة مآخذ أهمها :

● أنه لم يمهد لثقافة الشاعر بدراسة مراحل سيرته ومقومات شخصيته .

● فى حديثه عن أثر الحافظة فى ظواهره اللغوية لم يوضح ما اذا كانت تساير جميع مراحل التطور .

● لابد من دراسة كمية لغريب شعر المتنبى . وأنه التزم الاحكام العامة فى تفسير لوازم المتنبى النحوية .



صمت الاصمعى بين القصة والتاريخ

سبق أن عرضت لكتاب الدكتور أحمد زكى عن الاصمعى فى عدد المجلة الصادر فى أغسطس عام ١٩٦٣ . ولكن الدكتور أحمد عاد فى عدد سبتمبر فنشر تعقيبا تحت عنوان « ما هكذا تناقش السير » وهو يحتج على فيه لانى لم أدع أنه أول من كتب التراجم فى أبعاد القصة واطار التاريخ فى أدبنا العربى . ولو ادعيت ذلك لجانبنى الصواب . فأمامه سلسلةطويلة من الكتاب منذ خورجى زيدان الى فريد أبو حديد، حاولت الترجمة فى اطار القصة . ولو حاولت أن أناقشه على هذا الاعتبار لكان حسابه أشد عسرا . فلا بد فى القصة التاريخية من سبر أغوار الشخصيات ومن التحليل المتعمق للأحداث . وما هكذا الأحداث فى كتاب الأصمعى ، فقد رواها المؤلف على أسلوب الحكاية ، وما هكذا الشخصيات أيضا فهى بطيئة الحركة شديدة السذاجة .

ومن العجيب أن يحتج المؤلف بأنى متخصص فى دراسة الأدب الحديث، فليس من حقى أن أتناول الدراسات التى تعرض للادب القديم ، وهو نفسه متخصص فى الأدب العباسى ولا يمنعه ذلك من أن يشارك فى نقد الدراسات الحديثة ، فهو اذن يريد أن يشاركنى فى الفعل وينفرد بالتعجب . ومن العجيب أيضا أن نراه يلزم نفسه بمنهج « موروا » فى التراجم ، مع أن هناك من لا يقلون عنه شهرة فى هذا المجال مثل « ستراتشى » و « جين جولد » وغيرهما . و « ستراتشى » يعد أبا التراجم فى العصر الحديث ، وقد جمع فى طريقته بين التفسير التاريخى والجانب الفنى . و « جين جولد » أيضا فى تراجمها المعاصرة كتبت الترجمة فى أبعاد القصة واطار التاريخ . فحين أطالب المؤلف أن يبين لنا كيف هاجم الأصمعى الشعوبية فى كتبه لا أطلب منه مستحيلا ، ولكنه يلوذ « بأندريه مورا » الذى الف كتابه عن شلى عام ١٩٢٤ وكتابه عن ديكنز عام ١٩٣٤ ، ولو عنى نفسه بالنظر الى غيره من كتاب التراجم لوجد « جين جولد » الكاتبة الأمريكية المعاصرة ـ وهى تقيد نفسها كما قلنا بأبعاد القصة ـ قد عرضت لقصص ملفيل بشىء من التفصيل فى ترجمتها له .

واذا اختلفنا فى مثل محاولة ابن سلام الجمحى التخطيط لقضية الانتحال ، فان هناك أمورا لا سبيل الى الاختلاف فيها. فالصديق أحمد كمال يصحح لى مؤلف « نزهة الالبا فى طبقات الادبا » فيقول ابن الأنبارى وليس الأنبارى . وأنا أحيله بدورى على كتاب « الأعلام » للزركلى ففى صفحة ١٠٤ من الجزء الرابع ـ الطبعة الثانية ـ : « عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله أبو البركات كمال الدين الأنبارى » .

أما قضية البرامكة فلا نستطيع فى سهولة أن نطمئن الى قول الدكتور أحمد زكى عن « خلفيات القضية » حين قرر أن للأصمعى ذلك الدور الخطير الذى حدثنا عنه . وأنا لم أدع أن الأصمعى كان برمكيا ، ولكن قراءته العصبية للمقال أوحت اليه بذلك ، فراح ينفى عن الاصمعى برمكية لم ينسبها اليه أحد ، غاية مافى الامر انى قرات نكبة البرامكة فى كتب التاريخ المفصلة، كالطبرى وابن الاثير ، ولم أجد ذكرا للاصمعى من قريب أو بعيد . فاذا استطاع الأصمعى ـ باعتباره مؤدبا للأمين كما يقول الدكتور أحمد ـ أن يقوم بدور فى هذه النكبة فهو دور ثانوى لا نمنحه من أجله شارة البطولة ولا ندق له الطبول، ولانستطيع أن نغض البصر عن مراجع التاريخ الاصيلة فى هذه القضية ونتمسك بعبارة وردت للسيرانى ونفاها الزبيدى .

ويتساءل المؤلف : أين صرح فى كتابه بنص حديث الاصمعى؟! وهذا فى رأيه مما يهدم منهج السيرة ويتحسر لانه أصبح واحدا من العلماء الذين يحمل عليهم . ولو رجع الى الصفحات الأولى من الكتاب لوجد أنه فى ص ٧٨ ، ٧٩ يروى أن خلفا اراد العدول بالأصمعى الى طريق الحاج ليتجنب شر ما يلقيانه ، فقال ـ أى الاصمعى ـ : « أنه لا يفعل ما أن فى السماء نجما » وهذه عبارته . هذا النص المذيل (بهذه عبارته) أى عبارة الاصمعى يبين أن ذلك هو حديث الأصمعى التاريخى لا حديث المؤلف ، فلم الحسرة ، ولم التشبه بالعلماء الذين يحمل عليهم ؟!

وكنت أفضل لو لم يذكر الدكتور أحمد كمال زكى الصفحات التى أورد فيها وصف الاصمعى ، لان هذه الصفحات الثمانى أو السبع ـ اذا استبعدنا صفحة ذكرها ، ولم يرد بها شىء ـ لم تستطع أن تصف الأصمعى بما وصفه به ابن قتيبة فى ستة أسطر . فهو فى ص ١٦ ، ١٧ يذكر نظرته المتوقدة وقدرته على اعادة حكايات أبيه بعبارة حلوة ولسان طلق ، وان يكن وجهه لا ينطق بحسن وملاحة . وفى ص ١٨ يذكر ذكاء قلبه . وفى ص ٢٣ يذكر بدنه النحيل ولمعان عينيه وانسياب صوته . وفى ص ٢٩ يذكر ثيابه الرخيصة ووجهه الدميم وحركاته الوديعة الحلوة وبشرته السمراء وحيويته وطوله الذى أضفاه نحوله . وفى ص ٣٩ يذكر عينه اللاقطة . وفى ص ٨٦ لا يذكر شيئا وأما فى ص ٩٧ فيذكر قبحه مرة ثالثة .

وأين هذا مما يقوله ابن قتيبة : « ربع القامة ، لا بالطويل المشوق ولا بالقصير البادن ، أسمر البشرة كمن لفحته شمس الصحراء ، على جبهة عريضة واسعة بارزة ، وعيناه سوداوان صغيرتان تشعان ذكاء وفطنة ، ركبتا فوق أنف استدق أعلاه وعرضت أرنبته ، وفم أشدق ملىء الشفتين ، على ذقن رفيع النهاية احتفت لحية خفيفة سوداء ، رق عارضاها ،وطالت نهايتها بمقدار ما تستوعب قبضة الكف ، سيرا على قاعدة السنة » .

ويزعم الدكتور أحمد أنه اهتم بالتشريح الداخلى أكثر من اهتمامه بالوصف الخارجى ، فأين هو التشريح الداخلى فيما ذكره من لسانه الطلق وقلبه الذكى وعينه اللاقطة ؟

واذا زعم الدكتور أحمد أنى مولع بالخلاف معه ، فأنا لا أرى وجها للخلاف فى هذه الحقائق ، ولكنه يغضب من كل نقد وان كان موضوعيا ، ويولع بالرد فيما لا مجال للمناقشة فيه ،مثلما صنع حين أسقطت السند من رواية الزبيدى فزعم أن بين الأصمعى والزبيدى مئات السنين . وكما صنع حين ذكر رقم الصفحات التى عرضت لوصف الأصمعى فى كتابه ورقم الصفحات التى ذكر فيها الجمحى أستاذه الاصمعى فى طبقات الشعراء ، وسكت عن ذكرها فى العقد الفريد حين ناقشنا حب الأصمعى للفتاة التى هام بها فترة طويلة من حياته وتزوجها ابن الاعرابى . فان كان الاصمعى قد علمه أن أول العلم الصمت ، فالواضح أن هذا ليس من باب الصمت الذى عناه الاصمعى .

ولو أعاد الدكتور أحمد النظر فى الملاحظات التى لا مجال للمناقشة فيها بصدر أوسع وأعصاب أهدأ لتبين وجه الحق وأعرض عن الجدل ، وكلنا قد حفظ شيئا وغابت عنه أشياء .

دكتور ماهر حسن فهمى